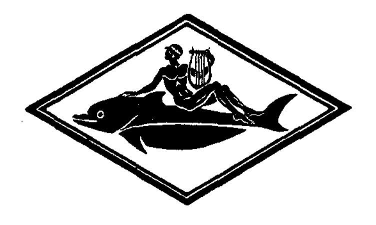
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVI. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

OPER:

KONZERT:

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

PORTRÄTE:

FAKSIMILES:

NOTEN:

VERSCHIEDENES:

NAMEN- UND SACHREGISTER
ZUM I. HALBJAHRSBAND DES XVI. JAHRGANGS DER MUSIK (1923/24)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

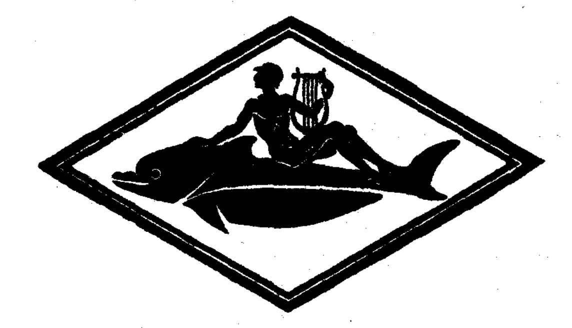
REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

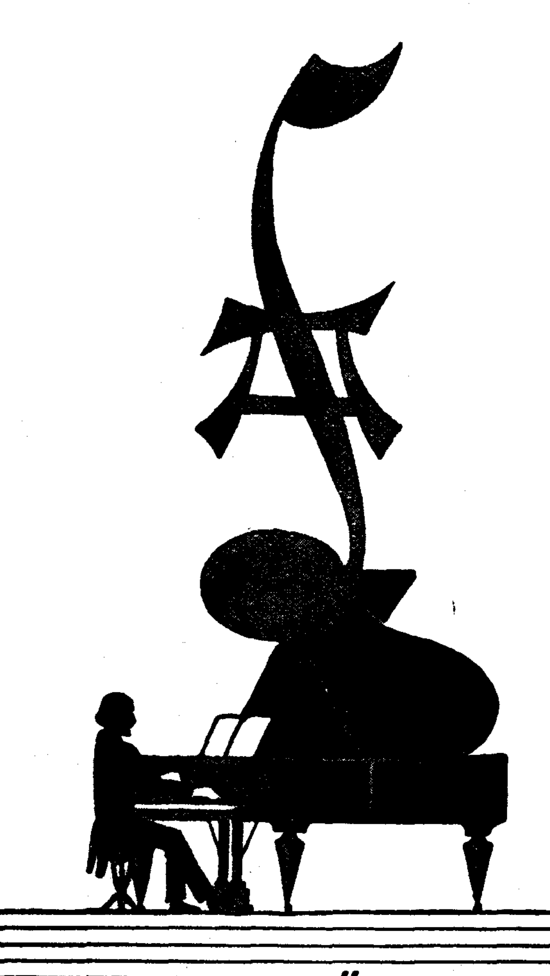
HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVI. JAHRGANG * HEFT 1



OKTOBER 1923

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG * VEREINIGT MIT
SCHUSTER & LOEFFLER



KUNST, KUNSTWISSENSCHAFT UND KUNSTKRITIK

VON

HERMANN ABERT-BERLIN

Man denke sich einmal folgenden Fall. Nach einer Aufführung der Matthäus-Passion treffen sich ein Musiker, ein Musikkritiker und ein Musikhistoriker bei einem Glase Bier und geraten in ein Gespräch über das soeben gehörte Werk. Da sie Freunde sind und zudem alle drei unter dem erhebenden und begeisternden Eindruck der Bachschen Musik stehen, ist der beste Wille vorhanden, sich im Zeichen Bachs innerlich zu vereinigen und in gemeinsamem Gedankenaustausch den Eindruck in sich harmonisch abklingen zu lassen. Sie werden indessen im Verlaufe ihres Gesprächs bald inne werden, daß sie dem erhofften Ziel immer ferner statt näher rücken, und da sie alle drei starke Temperamente sind, wird der Schluß eine starke Belastungsprobe für ihre Freundschaft bilden, auch ohne daß der genius loci seinen Einfluß geltend machte. Kurz, es wird sich herausstellen, daß jeder wieder einen anderen, *seinen* Bach gehört hat und das, was den Freund besonders fesselte, seinerseits für mehr oder minder belanglos erklärt.

Sind die drei nun Durchschnittspersönlichkeiten, so hegen und pflegen sie diesen Zwist wie jedes Steckenpferd, stärken daran ihr Selbstgefühl und erklären in der bekannten verallgemeinernden Art den ganzen Stand der anderen für »hoffnungslos unmusikalisch«. Sind sie dagegen einigermaßen vernünftig, so werden sie dem Konflikt auf den Grund gehen, den Freund nicht von Anfang an für vernagelt erklären, sondern seinen Standpunkt zu verstehen suchen, und zum Schlusse zur Einsicht kommen, daß dergleichen grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten, sachlich und nicht bloß temperamentvoll erörtert, mindestens das eine Gute haben, daß sie den Gesichtskreis der Beteiligten erweitern und die Erkenntnis fördern, daß hinter den Bergen auch noch Leute wohnen, die angehört zu werden verdienen, auch ohne daß dadurch die eigene Würde Schaden leidet.

Tatsächlich befinden sich die drei Kategorien von Leuten in den Augen vieler auch heute in einem latenten Kriegszustand, der jeden Augenblick in offenen Hader übergehen kann. Bei Licht betrachtet ist die Sache jedoch lange nicht so gefährlich, wofern eben nur die Grenzen ihrer Wirkungsgebiete klar erkannt und allerseits streng eingehalten werden. Aber hier fehlt es auch heute noch sehr: Einbrüche in die gegenseitigen Herrschaftsbezirke kommen immer wieder vor, bewußte und unbewußte, und so wird unser modernes, an und für sich schon so stark zerklüftetes Musikleben noch um einen Gegensatz reicher, der bei gutem Willen der Beteiligten zwar nicht aufgehoben, aber in seiner Schärfe doch beträchtlich gemildert werden könnte. Dabei hat es

immer einsichtige Leute gegeben, die jene Grenzen klar erkannten, nur ist es bis jetzt noch nicht gelungen, solche Erkenntnis zum Allgemeingut zu machen.
Beginnen wir mit dem Musikhistoriker. Er ist der jüngste von den Dreien und läuft schon deshalb Gefahr, von den anderen und von der Welt nicht für voll genommen zu werden. Wissen doch viele auch heute noch überhaupt nicht, was unter Musikwissenschaft eigentlich zu verstehen sei. Als mich vor fünfundzwanzig Jahren eine schöne Maske auf einem Maskenball neugierig nach meinem Beruf fragte und zur Antwort erhielt: Musikhistoriker, da konnte sie sich kaum halten vor Lachen, und ich geriet bei ihr in den Ruf eines ungemeinen Witzbolds. Aber auch heute noch kann man sonst sehr gebildete Leute, die in den Kunstgalerien der ganzen Welt zu Hause sind, über dasselbe Thema befragen und muß sich auf die ungeheuerlichsten Antworten gefaßt machen. Das hat auch seinen guten Grund. Die Musikforschung ist als die letzte der modernen Geschichtswissenschaften auf den Plan getreten und hat erst seit den Tagen der Romantik sich einen Platz neben den weit älteren Schwesterdisziplinen zu erobern begonnen.
In diesem ihrem jugendlichen Alter liegt die Stärke wie die Schwäche ihrer Stellung. Sie bietet auch heute noch ihren Jüngern Entdeckerfreuden wie keine zweite Wissenschaft und vermag sie dadurch mit einer frischen, wagemutigen Begeisterung zu erfüllen, aber sie entbehrt zugleich noch einer großen Tradition und vor allem einer sicheren Methode und hat deshalb in ihren Ergebnissen neben großen Würfen auch mehr Nieten zu verzeichnen als die älteren Wissenszweige, die dieses Jugendalter schon hinter sich haben. Das hat ihr denn auch lange sowohl die Anerkennung des Staates als der übrigen Wissenschaften vorenthalten, die sie im besten Falle als eine schätzbare Hilfsdisziplin gelten ließen. Noch *Ph. Spitta*, ja noch *H. Riemann* ist die Würde eines ordentlichen Professors versagt geblieben, und erst in den letzten zwanzig Jahren ist in dieser Hinsicht ein entscheidender Ruck nach vorwärts erfolgt.
In letzter Linie war es der wiedererweckte *Seb. Bach*, der die alte Musik zu einem festen Bestandteil unseres heutigen Musiklebens machte, eine Wendung, die im Zeitalter der Aufklärung noch ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wäre. In Verbindung damit kam auch in der Musikforschung der Stein ins Rollen. Die Männer aber, die bei der großen Bach-Ausgabe mitwirkten, waren samt und sonders Künstler, die sich in ihre neue Aufgabe erst einleben und ihre Richtlinien selbst finden mußten. Muster gab es dafür überhaupt keine, und so taten sie das Beste, was sie in ihrer Lage tun konnten: sie vertrauten sich der bewährten Philologenhand *Otto Jahns*, des Archäologen und Mozart-Biographen, an. Das übrige tat die Begeisterung, die ihnen aus der Beschäftigung mit dem Stoffe selbst erwuchs und sie antrieb, von ihren künstlerischen Erlebnissen auch den Außenstehenden mitzuteilen. Das hat sie mitunter in die Irre, ja geradezu auf Abwege geführt, und trotzdem war

diese Bach-Ausgabe die glänzendste Einführung, die sich die junge Wissenschaft überhaupt wünschen konnte.
Aber schon während der Arbeit selbst stiegen Probleme von entscheidender, grundsätzlicher Tragweite auf. Zwar mochte es unter den Herausgebern immerhin schon Leute geben, die den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit in dieser selbst suchten, ohne Rücksicht auf deren Nutzanwendung auf die zeitgenössische Kunst, den meisten aber schwebte als eigentliches Ziel die Wiedereinführung Bachs in die Praxis der Gegenwart vor. Damit traten aber verschiedene Fragen in Sicht, die bis auf heute noch nicht voll gelöst sind: nach der Nutzbarmachung der alten Kunst für die Gegenwart und nach dem Anteil, der dabei dem Künstler und dem Wissenschafter zufällt.
Daß dieser Anteil ein grundverschiedener ist, muß immer wieder betont werden, denn die Versuche, beide Parteien auf derselben Linie zu vereinigen, tauchen auch heute immer wieder auf, trotzdem die bisherigen Erfahrungen keineswegs zu ihrer Fortsetzung ermutigen. Man sollte nicht Gegensätze vereinigen wollen, die sich von Natur ausschließen, und das Nebeneinander beider Standpunkte könnte auch für die allgemeine musikalische Kultur weit bessere Früchte tragen, wenn nicht immer wieder von beiden Parteien Dinge verlangt würden, die sie nun einmal der ganzen Natur der Sache nach nicht leisten können. Kein Mensch wird von einem Dichter literarhistorische Abhandlungen und von einem Literarhistoriker lyrische Gedichte und Dramen verlangen, und ähnlich liegen die Dinge beim politischen Geschichtsschreiber und beim Staatsmann. Nur zwischen Musiker und Musikforscher will sich dieselbe Notwendigkeit immer noch nicht durchringen.
Gewiß gibt es Grenzgebiete, auf denen sich beide die Hand reichen können. Es leidet kein Musiker Schaden, wenn er sich gleich seinem malenden Kollegen in der Geschichte seiner Kunst umsieht, und gerade die großen deutschen Musiker seit *Beethoven* haben sich mit wenig Ausnahmen durch eine umfassende historisch-ästhetische Bildung ausgezeichnet. Nicht allein die äußeren Lebensumstände der alten Meister, sondern vor allem auch das Werden der einzelnen Ausdrucksmittel und Formen in Verbindung mit den jeweiligen allgemeinen Lebensgrundlagen der einzelnen Zeitalter vermögen die Einsicht des Musikers in Sinn und Wesen seiner Kunst zu vertiefen und seinen allgemeinen musikalischen Gesichtskreis zu erweitern. Der junge Musiker z. B., der auf dem Konservatorium das Quinten- und Oktavenverbot als etwas Gegebenes eingebleut bekommt, wird inne werden, daß diese Regel nicht von einigen grämlichen Schulmeistern als Fußangel für spätere Geschlechter erfunden wurde, sondern in dem ganzen Werdegang der musikalischen Kultur tief begründet ist. Er wird ferner auch finden, daß Probleme, die ihn selbst bewegen, schon von früheren Geschlechtern erörtert und auf ihre Art gelöst worden sind, und wird dann diese Lösungen vergleichen mit der, zu der ihn sein eigener Genius treibt.

Aber freilich, schon hier wird er bald instinktiv erkennen, daß er an eine Grenzlinie gekommen ist, jenseits der ihm sein geschichtliches und theoretisches Wissen nichts mehr zu helfen vermag. Denn hier beginnt sein eigentliches Reich, das des schöpferischen Menschen. Nicht als wäre es ein Reich der Willkür, worin die schaffende Phantasie nach Belieben schalten und walten könnte. In der Vorklassik freilich mit ihrem Sturm und Drang und dann namentlich in der Romantik mit ihrer ewigen Unruhe und Sehnsucht ist wohl diese Vorherrschaft der Phantasie und ihr Drang, die Fülle ihrer Gebilde fessellos ausströmen zu lassen, besonders in den Vordergrund gestellt worden. Aber diese Kunstrichtungen haben es erstens überall da, wo sie ihrem antiplastischen Wesen rein und ohne Kompromisse folgten, zu keinen monumentalen Schöpfungen gebracht, und zweitens haben auch sie es nicht vermocht, der Phantasie das erste und das letzte Wort zu geben, aus dem einfachen Grunde, weil dies überhaupt nicht möglich ist. Wohl ist die Phantasie die alleinige Zeugemutter aller Kunst und als solche des Künstlers höchstes Gut, sie hilft ihm, was keine noch so große historisch-ästhetische Bildung vermag, Gebilde aus dem Nichts zu erschaffen und das Chaos zu formen. Und doch bedarf auch sie eines Begleiters, um vollgültige Kunstwerke hervorzubringen. Nur ist dieser Begleiter nicht der Kunstverstand im gewöhnlichen Sinne, als die Summe der allmählich erworbenen theoretischen, ästhetischen und historischen Kenntnisse. Die wird der heutige Künstler in größerem oder kleinerem Umfang stets vorrätig haben, aber im Augenblick des Schaffens wird er sie sofort instinktiv zurückstellen gegen eine andere geistige Tätigkeit, die ihm, je schöpferischer er ist, desto mehr auf der Seele brennt. Denn der Hauptberuf des wahrhaft schöpferischen Menschen ist nicht, bereits Geschaffenes noch einmal nachzubilden — das ist das sicherste Merkmal des Epigonen —, sondern Neues zu schaffen. Dieses Neue besteht aber nicht allein aus dem neuen Stoff, der geschaffen wird, sondern auch in dessen Gestaltung und Gliederung, die in jedem Falle wieder aufs neue gefunden werden muß. Es sind das Gesetze, die mit dem allgemeinen Wissensschatz des Künstlers nichts zu tun haben und überhaupt nicht von außen in das Kunstwerk hineingetragen, sondern erst mit diesem vom Künstler erschaffen werden. Man darf diese Seite der Tätigkeit ja nicht mit dem gewöhnlichen Kunstverstand verwechseln, der da etwa den Künstler als heimlicher Rezensent auf Schritt und Tritt begleitete. Das mag ja wohl bei kleineren Talenten und in schwachen Stunden auch beim Genie vorkommen, aber dann wird das Ergebnis auch immer als »reflektiert« und »akademisch« empfunden werden. Nein: die Kritik, die das Genie beim Schaffen übt, ist selbst schöpferisch, sie stellt keine Regeln für die allgemeine musikalische Theorie auf, sondern nur für das Werk, das dem Genie gerade die Seele erfüllt. Weiß doch jeder begabte Anfänger, daß von den 48 Präludien und Fugen *Bachs*, von den 35 Sonaten *Beethovens* jede »wieder anders ist« und auch der Hörer, dessen eigenes nach-

schöpferisches Vermögen diese Werke anregen, wird sich sofort jenes Vorganges bei jedem einzelnen Tonwerk bewußt werden. Nichts anderes meint auch der *Wagnersche* Hans Sachs: »Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf!«

Mit diesen Maßstäben wird der Künstler aber auch stets an ein fremdes Kunstwerk, auch an ein altes, herantreten. Sein Urteil wird da stets synthetisch, nicht analytisch sein, d. h. es gilt dem fertigen, abgeschlossenen Werke, nicht dem werdenden und durch verschiedene äußere Umstände bedingten. Ihn fesselt die Stärke des darin beschlossenen Schöpfertums und die Überzeugungskraft des künstlerischen Lebens, das ihm daraus entgegenquillt. Zugrunde aber wird er seinem Urteil stets das eigene, in der Gegenwart wurzelnde musikalische Empfinden legen; was vergangene Zeiten dabei empfunden haben, hat für ihn nur untergeordnete Bedeutung. Seine Ziele sind ästhetisch, nicht historisch, und zwar mit vollem Recht, denn das Gebiet des schaffenden Künstlers ist die Gegenwart und die Zukunft, nicht die Vergangenheit.

Das wird nun aber auch jederzeit seine Stellung der alten Musik gegenüber bestimmen. Es wird jedem Dirigenten innerlich widerstreben, ein Konzert mit alter Musik lediglich vom Standpunkt historischer Belehrung aufzufassen, vielmehr wird er auch hier sein eigenes, der Gegenwart entsprechendes Empfinden bewußt oder unbewußt walten lassen wollen. Da erhebt sich nun freilich gleich das Hauptproblem der Wiederbelebung alter Musik.

Jedes Kunstwerk ist nicht allein die persönliche Leistung seines Schöpfers, sondern mit seiner Zeit und deren Lebensgrundlagen aufs engste verbunden. Ja, je weiter wir in der Geschichte zurückgehen, um so stärker wird der Anteil der Allgemeinheit am einzelnen Kunstwerk. Was heute, bei unserem atomisierten Massenmusikbetrieb, von manchem so heiß ersehnt wird, war damals noch Wirklichkeit: die lebendige, gemeinschaftbildende, das gesamte Volk bindende Macht der Tonkunst. Das Volk freute sich seines schöpferischen Anteils an der Tonkunst, der Künstler aber fühlte sich nicht unter allen Umständen als bewußter Neutöner, sondern als der priesterliche Hüter einer lebendigen Tradition, der dem Volke seine Träume zu deuten hatte. So erklärt sich so manches, was von dem modernen, ganz anders gerichteten Künstler an der alten Tonkunst mit mehr oder minder Unbehagen empfunden wird, die »mangelnde Originalität« der Erfindung, die angeblichen Plagiate, deren sich übrigens nicht nur *Händel* sondern auch *Bach*, *Haydn* und *Mozart* schuldig gemacht haben, und manches andere.

Nun sind aber diese Lebensgrundlagen seitdem verschoben oder auch ganz andere geworden, so daß also die Kunstwerke entwurzelt in der Luft schweben. Auf eine Wiederkehr der alten Bedingungen zu hoffen, ist müßig, da sich die Geschichte so wenig wiederholt wie die Natur. Nun redet man ja von

»zeitlosen, ewigen« Werken, die allem Wandel der Geschichte trotzten. Bei Lichte betrachtet trifft eine solche »Schlackenfreiheit« auf kein einziges Tondenkmal zu. Die Matthäus-Passion z. B. überwältigt uns heute noch, aber nicht deshalb, weil sie unserem Denken und Fühlen noch so nahe stünde wie dem der Bach-Zeit, sondern weil sie den Genius ihres Schöpfers sowohl wie ihrer Zeit mit solcher Überzeugungskraft zum Ausdruck bringt, daß sie uns in die Vergangenheit zurückzwingt und uns alles zeitlich Bedingte als notwendig erscheinen läßt. *Bach* kommt nicht zu uns, wohl aber zieht er uns mit Urgewalt in *seine* Sphäre zurück.
Bei den meisten übrigen alten Werken freilich — und es sind nicht die schlechtesten darunter — ist eine Vermittlung zwischen ihrer eigenen Zeit und der heutigen notwendig, wenn sie unter uns überhaupt wieder lebendig werden sollten. Diese Vermittlung kann aber nur der übernehmen, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die alte Kunst aus den Bedingungen ihrer Zeit heraus zu verstehen, nämlich der Musikforscher. Will der Künstler dieser Aufgabe genügen, so muß er sich entschließen, den Wegen des Forschers zu folgen, sonst droht die Gefahr, und zwar je schöpferischer er ist, um so mehr, daß er mit seinen absoluten, der Gegenwart entnommenen Maßstäben das alte Tonbild entstellt oder zum mindesten verwirrt, und zwar bei aller ehrlichen subjektiven Pietät gegen den alten Meister.
Aber auch dem Musikforscher sind bei dieser Pionierarbeit Grenzen gesteckt. Gerade von ihm muß man, wenn er nicht ein Stockphilologe und Stockantiquar ist, verlangen, daß er zwischen der Seele des alten Tonwerkes, seinem Stil und seinem rein äußerlichen, zufälligen, nurhistorischen Zubehör zu unterscheiden wisse. Dieses Nurhistorische geht ihn gewiß sehr nahe an, aber für die moderne Wiederbelebung kommt es nicht in Frage. Wer wird die Aufführungspraxis der Matthäus-Passion von 1729 mit ihrer kleinen Thomanerschar und ihrem Orchester von Stadtpfeifern und Studenten heute wieder zur Norm machen wollen?
Auch die berühmte »Bearbeitungsfrage« hat eine Zeitlang allzuviel Staub aufgewirbelt. Gewiß unterliegt das Aussetzen des Continuo bestimmten Gesetzen, deren oberstes die strenge Wahrung des Unterschiedes zwischen den vom Meister selbst komponierten und den vom Continuospieler ursprünglich improvisierten Stimmen ist. Aber innerhalb dieses Gesetzes herrscht große Freiheit, die nur am Stilgefühl des Bearbeiters ihre Grenze findet. Auch zu *Bachs* Zeiten sind nur »Bearbeitungen« seiner Werke erklungen.
Das eigentliche, innere Leben des alten Tonwerkes, wie es in seinem Stil zum Ausdruck kommt, muß freilich unangetastet bleiben. Jedes bedeutende Tonwerk der Vergangenheit ist zu seiner Zeit Gegenwartskunst gewesen, aus dem ganzen Fühlen seiner Zeit herausgeboren und auf dieses Fühlen berechnet. Hierin liegt seine Lebenskraft und seine Lebensberechtigung, und ihm zu diesem Rechte zu verhelfen, ist der Beruf des Musikhistorikers als des eigent-

lichen Anwalts der Vergangenheit. Er rechnet im Gegensatz zum Künstler, der seinem ganzen Wesen nach dergleichen Dinge nicht kennt, mit dem Wollen und Können des Volkes, der Zeit, der einzelnen Menschen und sucht zu verstehen, nicht um zu verzeihen — denn das hat die alte Kunst so wenig nötig wie die moderne —, sondern um gerecht zu richten. Nur so ist es möglich, die zeitgeschichtlichen Fäden, die der Wandel der Dinge gelöst hat, wieder herzustellen und für die alte Kunst die Bahn zu neuem Wirken frei zu machen. Mit diesem Zurechtlegen des Stoffes und seiner geistigen Durchdringung ist aber auch der Anteil des Historikers an der Wiederbelebung der alten Musik abgeschlossen. Der letzte Akt, die Belebung des Werkes durch die innere Reproduktion, ist wiederum Sache des Künstlers, der es als Anwalt der Gegenwart dem heutigen Hörer vermittelt.

Hier ist die Grenze, die sehr zum Schaden der Sache nicht immer eingehalten wird. Es hat Zeiten gegeben, wo die Musikforschung die ganze Arbeit allein übernehmen wollte und ihren Hauptberuf im Dienste an der praktischen Kunstübung erblickte. Es war der Rückschlag gegen die rein philologisch-antiquarische Methode ihrer Jugendzeit, aber er erfolgte nach einer von dem Wesen der Musikwissenschaft wegführenden Seite. Er hatte zwar auch sein Gutes, indem er die Musikforscher auf die Notwendigkeit einer gründlichen musikalischen Fachbildung und einer starken Fähigkeit des schöpferischen Nacherlebens hinwies. Die Erkenntnis, daß diese Vorbedingungen durch keine noch so entwickelten rein philologischen Fertigkeiten zu ersetzen sind, war allein schon ein großer Fortschritt und hat das friedliche Zusammenwirken von Forschern und Künstlern erheblich erleichtert. Und doch drohte die Forschung mit dieser Strömung auf ein falsches Geleise zu geraten.

Alle Wissenschaft, somit auch die Musikforschung, kennt weder Voraussetzungen noch Zwecke. Sie ist eine ursprüngliche Lebensmacht so gut wie die Kunst und hat es lediglich mit der Erkenntnis der geschichtlichen Tatsachen und ihrer inneren Zusammenhänge zu tun. Ihr Wert hängt nicht davon ab, ob ihre Ergebnisse im Leben des Tages Anwendung finden. Wohl mag der einzelne Forscher, zumal im heutigen Zeitalter der Reklame, auch auf den äußeren Erfolg seiner Tätigkeit bedacht sein; hat er aber nicht die innere Macht der Wahrheit als Bundesgenossin zur Seite, so gehen Kunst und Wissenschaft unbarmherzig über ihn hinweg. Und sollte jemals eine Zeit kommen, die auf die Wiederbelebung alter Musik einen geringeren oder gar keinen Wert legt, die Musikwissenschaft als solche würde dadurch an innerem Werte nichts verlieren.

So wohnen Musik und Musikwissenschaft sozusagen in zwei völlig getrennten Häusern, in denen sich in letzter Linie jede nach ihren eigenen Bedürfnissen einzurichten hat. Sie können sich über diese Scheidelinie wohl gelegentlich freundschaftlich die Hand reichen, aber jeder Versuch, sich in die gegenseitigen Lebenskreise einzumischen, wird jenes einzig mögliche Freundschaftsverhältnis sofort in die Brüche treiben, und vollends subjektive, mit mehr

oder weniger Temperament abgegebene gegenseitige Werturteile verschlimmern nur das Übel, ohne irgendwelchen positiven Erfolg zu bringen. Es kommt dem Forscher nicht zu, vom Künstler etwa zu verlangen, daß er sich in seinem eigenen Schaffen durch die Ergebnisse der Wissenschaft bestimmen lasse, aber er sollte sich auch andererseits dadurch nicht beirren lassen, wenn diesem einmal seine jeweilige Methode nicht behagen will. Das pflegt ja am stärksten der rein philologischen Seite der Forschung gegenüber der Fall zu sein; die Gestalt des »Musikphilologen« treibt manchem Künstler schon eine gelinde Gänsehaut über den Rücken. Und doch ist diese Philologie auch heute noch die unentbehrliche Grundlage aller Musikforschung, schon um der Reinlichkeit und Exaktheit willen, die die unbedingte Voraussetzung jeder wissenschaftlichen Tätigkeit ist. Ohne sie verlöre die Musikforschung den Ehrennamen einer Wissenschaft und geriete in Schöngeisterei und wilde Phantastik hinein, mit denen weder der Wissenschaft noch der Kunst gedient ist. Daß die neueste Richtung auf jener festen Grundlage weiter nach einer eigenen kunstwissenschaftlichen Methode strebt, wie sie die Geschichte der Literatur und bildenden Kunst bereits besitzt, ist ein durchaus gesundes Zeichen, wenn wir damit auch noch in den Anfängen stehen. Mag diese Methode dereinst, was durchaus nicht sicher ist, bei den Künstlern mehr Anklang finden, als die philologische, so wird doch auch sie, wenn anders sie wissenschaftlichen Geistes ist, jene Scheidelinie unter allen Umständen von selbst einhalten.

Nicht minder notwendig aber ist es, die Grenze zwischen Musikforschung und Musikkritik klar abzustecken. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, einen ausgebildeten Musikwissenschafter auch ohne weiteres für einen tüchtigen Musikkritiker zu halten. Erleben wir's doch nur zu oft, daß bei Konflikten zwischen Künstlern und Musikwissenschaftern die Kritik trotz aller starken Spannungen zwischen ihr und den Künstlern sich rückhaltlos auf deren Seite schlägt. Das hat auch seinen guten inneren Grund. Denn der Kritiker bedarf zwar der Wissenschaft, aber nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck. Dieser Zweck ist aber zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden gefaßt worden, denn auch die Musikkritik hat eine, und zwar sehr lehrreiche Geschichte. Sie hat sich eine Zeitlang als Sprachrohr des Publikums gefühlt, so noch *Hanslick* als Anwalt des ruheseligen musikalisch gebildeten Bürgertums gegen die bösen Neudeutschen. Zu anderen Zeiten trat der Kritiker nicht aus dem Publikum als sein Sprecher heraus, sondern umgekehrt vor es hin, als sein Lehrer und Erzieher zum musikalischen »Verständnis«, mit analytischen Erörterungen und der vom Publikum gewünschten abschließenden Gesamtzensur, wobei denn freilich dem modernen Wahnglauben, daß die Steigerung des Lebens in der Steigerung der Leistung bestehe, oft über Gebühr gehuldigt wurde. Beide Typen erkennen wir heutzutage mit Recht als keineswegs ideal an, und doch lassen sie bereits die enge Beziehung der Kritik zur Gegenwart erkennen. Ist der Künstler dem Staatsmann, der Musik-

forscher dem politischen Historiker vergleichbar, so vertritt der Musikkritiker die Rolle des Publizisten. Nicht desjenigen, der das Dogma irgendwelcher Partei mit geschickter Gesinnungstüchtigkeit unter die Leute bringt, obwohl es in der Musikkritik an solchen Schädlingen nie gefehlt hat, sondern *des* Publizisten, der durch die Oberfläche der Tageserscheinungen hindurch die lebendigen Grundkräfte des politischen Geschehens zu erfassen und kraft seines angeborenen politischen Sinnes darzustellen weiß.

So kann die Musikgeschichte dem Kritiker nur Hilfsdienste leisten. Sieht er seine Aufgabe darin, eine künstlerische Tageserscheinung um jeden Preis in den Rahmen einer historischen Reihe einzufügen, so begibt er sich auf einen sehr gefährlichen Boden, auf dem ihn gegebenenfalls schon die nächste Zukunft Lügen straft, und verkennt außerdem seinen eigentlichen Beruf. Dieser gilt durchaus dem Leben der Gegenwart, und zwar sowohl den Künstlern wie dem Publikum. Seine Objekte halten ihm nicht still, wie die der Gegenwart entrückten des Historikers, sondern befinden sich im beständigen Flusse des Lebens, desselben Lebens, in dem auch sein eigenes Fühlen und Denken dahintreibt. Das läßt ihn ohne weiteres als dem Künstler verwandt erscheinen, wie denn überhaupt die Kritik der Kunst weit näher steht als der Wissenschaft. Verlangt man vom Kritiker doch auch so viel schöpferische Gestaltungskraft, daß er imstande ist, in kurzen Worten eine Kunsterscheinung lebendig vor uns erstehen zu lassen. Die Musikkritik ist fernerhin ein Amt, das bei den dazu Berufenen nicht bloß Begabung, sondern auch das innere Bedürfnis voraussetzt und somit ganze Menschen erfordert. Das setzt freilich voraus, daß man die Kritik nicht im Nebenamt oder aus sonstigen äußeren Zufällen heraus betreibt. Die meisten Unarten, die Künstler und Laien ihr vorzuwerfen pflegen, stammen aus dieser Fehlerquelle, das trockene krittelnde Schulmeistern wie das selbstgefällige journalistische Geistreicheln.

Jene mangelhafte Erkenntnis des Kritikerberufes hat es auch verschuldet, daß er den ihm im heutigen Musikleben zustehenden Einfluß noch lange nicht gewonnen hat. Viele halten auch heute noch die Arbeit des Kritikers für getan, wenn er ein Kunstwerk, eine Aufführung analytisch besprochen oder einen Virtuosen auf seine »Leistung« hin kritisch »gewürdigt« hat. Aber diese Art bleibt im besten Falle an analysierten oder psychologischen Einzelheiten hängen und behält Teile statt des Ganzen in der Hand, wenn sie nicht überhaupt im Äußerlichen und Zufälligen stecken bleibt. Nicht auf die Einzelheiten kommt es an sondern auf den Künstler, der sie hat, und auf die allgemeinen Lebensgrundlagen, denen dieser Künstler entstammt und die sich in seinem Werke offenbaren. Jedes Kunstwerk ist ein in sich abgeschlossenes Stück organischen Lebens, und der Kritiker wird nach dem Quell dieses Lebens forschen müssen, vor allem danach, ob er an der Oberfläche unseres gesamten geistigen Daseins oder in dessen Tiefen entspringt. Die Allgemeinheit hat davon meist nur eine dumpfe und dunkle Empfindung; Sache

des Kritikers ist es, ihr hierin Klarheit zu schaffen. Er muß das Publikum immer wieder daran erinnern, daß sein Verhältnis zur Kunst nicht mit einem stummen, passiven Zuhören erledigt ist, sondern im aktiven, mitschöpferischen Teilnehmen besteht. Ich bin nicht optimistisch genug, unsere gegenwärtigen sozialen Zustände für einen zur Entfaltung der musikalischen Kräfte besonders günstigen Boden zu halten, sondern halte unser Geschlecht noch für viel zu tief in den Banden des Industrialismus verstrickt, als daß es überhaupt in seiner Gesamtheit imstande wäre, die Musik als eine wirkliche Lebensmacht zu empfinden. Zur Zeit der Reformation verfügte die Tonkunst über eine das ganze Volk umfassende Gemeinde, die sie mit ihrem Leben durchdrang, heute steht sie einer Masse, d. h. einer Summe vereinzelter Menschen gegenüber, die zu einem lebendigen Ganzen zu verbinden ihr die Kraft fehlt. Die Arbeit jener Vereinzelten aber ist zur Lohnarbeit geworden, die den Verdienst, das notwendige Mittel zum Leben, zum eigentlichen Zweck dieses Lebens umfälscht, ihr Götze aber ist der Rekord, die Höchstleistung, die ihnen als höchste Steigerung des Lebens gilt. Wo bleibt da der Raum für die stillen Feiertagsstunden der Kunst? Die Musik aber zur Retterin aus aller Not zu machen, hieße, sich gleich Münchhausen am eigenen Zopfe aus dem Sumpf ziehen zu wollen. Denn auch sie steht nicht für sich da, sondern mitten drin in unseren allgemeinen Lebensgrundlagen. Werden sich diese ändern, so mag auch der Musik die Bahn zum Herzen der Gesamtheit wieder frei werden. Das kann aber nie durch das in heutiger Zeit so beliebte Aufstellen idealistischer Systeme und Programme bewirkt werden, sondern durch aufmerksames Verfolgen des Wandels jener Grundlagen und kräftiges Unterstützen der zunächst meist ganz unscheinbaren Symptome, die auf eine Besserung hindeuten. Wenn nicht alle Zeichen trügen, sind sie auch bereits vorhanden, nur sollten wir nicht nervös werden und die Entwicklung von uns aus beschleunigen wollen. Auch utopische Bilder künftiger idealer Musikzustände können uns nur von jener nächsten und dringendsten Arbeit ablenken.

Zu dieser Arbeit aber ist der Kritiker in vorderster Linie mit berufen. Ist er von seiner Aufgabe wirklich innerlich erfüllt, so wird er noch in ganz anderem Maße zum musikalischen Führer seines Volkes werden als bisher und dazu mitwirken, daß sich der moderne Musikbetrieb allmählich wieder zu einem wirklichen Musikleben entwickle. Denn es bringen nicht gute Kunstschöpfungen ein gesundes Musikleben hervor, sondern ein gesundes Musikleben erzeugt gute Kunstschöpfungen.

Jede der drei Kategorien des Künstlers, des Historikers und des Kritikers hat somit durchaus ihr eigenes Arbeitsfeld und auf diesem noch so viele Aufgaben zu lösen, daß Kompetenzkonflikte eigentlich ausgeschlossen sein sollten. Die Voraussetzung dazu ist nur die klare Erkenntnis der Grenzlinien, die die drei Sphären voneinander scheiden, und die gegenseitige Achtung vor den geistigen Zielen des anderen.

ZWEI NEUE BEETHOVEN-BRIEFE

MITGETEILT VON

MAX UNGER-LEIPZIG

Von den beiden hier folgenden Beethoven-Briefen ist der erste in verkleinerter und nicht gerade deutlicher Nachbildung mit französischer Übersetzung im Märzheft 1922 der Pariser »Revue de Musicologie« erschienen, aber in deutscher Sprache noch nicht gedruckt worden. Daß die von Charles Bouvet angefertigte Übersetzung ein paar irreführende Fehler aufweist, wird man einem Ausländer nicht ankreiden dürfen: Selbst deutsche Beethoven-Forscher von bekanntem Rufe haben sich in derlei Dingen noch Schlimmeres geleistet. Der zweite Brief wurde während des Krieges — im Oktober 1917 — in der Neuyorker Zeitschrift »The Musical Quarterly« ebenfalls mit Nachbildung in der Übertragung und mit der Übersetzung ins Englische veröffentlicht. Die Entzifferung dieses Stückes ist, obgleich die Nachbildung in der Größe der Urschrift und in genügender Deutlichkeit geboten ist, schwieriger als die des anderen Briefes. Das liegt daran, daß sich Beethoven in den schriftlichen Äußerungen an seine Umgebung — man kann sagen — *noch* weniger Mühe gab denn in den Briefen an Persönlichkeiten, die ihm unbekannt waren oder nicht näher standen. Trotz manchen Entzifferungsschwierigkeiten hat J. G. Prod'homme, der verdienstvolle Pariser Beethoven-Forscher, der den zweiten Brief a. a. O. zum ersten Male mitgeteilt hat, recht Erfreuliches geleistet: Obgleich das Schreiben nicht weniger als sechs geschriebene Quartseiten umfaßt, waren darin nur wenige Stellen zu verbessern. Aber auch dieser Neudruck müßte, einmal weil der Erstdruck den wenigsten zugänglich sein wird und es sich hier — wie auch beim ersten — um ein *wichtiges* Beethoven-Dokument handelt, dann weil ein paar Stellen darin immerhin auch noch der Reinigung bedürfen, den Beethoven-Freunden gleichfalls willkommen sein.

* * *

Ich schieße mit dem Texte des ersten Briefes,*) der an den Leipziger Musikverleger Heinrich Albert Probst gerichtet ist, ohne weiteres los:

„Euer Wohlgebohrn!

Gedrängt im̄er zu neuen werken, u. überhaupt überladen mit einer mir bejnahe zu sehr aus gebreiteten Korrespondenz kann ich fürerst ihnen antworten; — da sie werke von mir wünschen, zeige ich ihnen hier einige an, welche ich ihnen sogleich mittheilen könnte, so wie auch das Honorar dafür, nehmlich: 3 Lieder mit KlawierBegleitung, wovon 2 auch eine passende andere Instrument[al]Begleitung haben u. ohne Klawier aufgeführt werden

*) Urschrift im Besitze der Erben Fr. A. Habenecks, des um die Verbreitung Beethovenscher Musik so hochverdienten Pariser Orchesterleiters.

können, das 3te ist eine Ariette eben nicht lang aber doch ganz durchgeführt. das Honorar für alle ist 24 #*) in Gold — 6 Bagatellen für Klawier allein welche aber länger als früher von mir herausgekom̄en sind, das Honor. 30 # in G. — eine große overture für ganzes Orchester, womit ein Neues Theater zu seiner Zeit eröfnet werden wird, ich mir aber das Eigenthum dieses werkes vorbehalten habe, Honor. 50 # in Gold [Einschaltung Beethovens auf der zweiten Seite unten: Es versteht sich, daß sie die partitur der overture erhalten u. den Klawier Auszug oder wie sonst im̄er Auszüge machen laßen können] — bej der overture ist nur die Bedingung noch hinzuzufügen daß selbe erst im künftigen Monath Juli dörfte heraus gegeben werden, Es versteht sich von selbst, daß troz dem, so bald sie selbe nehmen, diese doch gänzlich ihr Eigenthum wird u. bleibe für im̄er —

dies ist in dem Augenblick, was ich ihnen antragen kann, sobald ich ihre Aufnahme sehe, werde ich ihnen noch größere Werke antragen — das einzige, weswegen ich sie bitte, ist eine schnelle Antwort, indem auch andere auswärtigen Verleger deswegen mir geschrieben, alle sind unterdeßen entfernter als Leipzig, u. ich gestehe es, daß die sehr entfernten Korrespond. mir beschwerlich sind, u. ich die Nähe vorziehe, Wien ist zwar am nächsten, allein ich habe nicht Gern mehr hiemit zu schaffen — noch eins bemerke ich, daß ich ungern diese 3 werke vereinzele — so wenig ich Geschäfts u. Kaufmann bin, so muß ich doch dem Him̄el danken, der mich so segnet in meinen werken, daß ich zwar nicht reich, aber doch in stande gesezt worden bin, durch meine werke für meine Kunst leben zu können, u. in so fern darf ich mir es wohl für keine schande rechnen einen Ertrag meines Geistes nicht zu verschmähen. —

Euer wohlgebohrn
Ergebenster
Beethoven

Wien
am 25ten Febr.
1824

[Außen:]**)

Sr. Wohlgebohrn
Herrn

H. A. Probst
Musikalienverleger
in
Leipzig"

Dies ist der früheste erhaltene Brief, den Beethoven an den Leipziger Musikalienverleger Heinrich Albert Probst gerichtet hat, ja wahrschein-

*) = Dukaten.
**) Die in der Nachbildung fehlende Anschrift von mir nach Bouvets Übertragung zurückübersetzt. Es könnte in der Anschrift statt »Musikalien-Verleger« auch »Editeur de Musique« heißen. M. U.

lich — der Anfang läßt wohl darauf schließen — der erste Brief des Meisters an Probst überhaupt. Dieser hatte sein Geschäft erst am 1. Mai 1823 gegründet. Richard Linnemann, der Mitbesitzer der Firma Friedrich Kistner, des Geschäftsnachfolgers G. A. Probsts, meint in seiner kürzlich erschienenen schönen Jubiläumsschrift wohl mit Recht, es sei auf die persönlichen Beziehungen des Leipziger Verlegers zu Carl Czerny, dem Schüler Beethovens und Lehrer von dessen Neffen Karl, zurückzuführen, daß Probst den Versuch machte, sich dem Tonmeister zu nähern. Unser Brief zeigt, daß es sich nicht gleich, wie man bisher nach dem Bruchstück eines Beethoven-Briefes vom 10. März 1824 annehmen mußte, von vornherein um die beiden größten Spätwerke des Tondichters, die Missa solemnis und die Neunte handelte. Vielmehr eben um »drei Lieder mit Klavierbegleitung«, das sind das »Opferlied« (nach Matthison, zweite Bearbeitung für eine Sopranstimme mit Chor und Orchesterbegleitung), das »Bundeslied« (nach Goethe, für zwei Solo- und drei Chorstimmen mit Begleitung von je zwei Klarinetten, Fagotten und Hörnern) und die Ariette »Der Kuß« (nach C. F. Weiße, mit Klavierbegleitung); ferner die sechs Bagatellen Werk 126 und die Ouvertüre »Die Weihe des Hauses«. Keines von diesen Werken kam jedoch bei Probst heraus. In einem kurzen Schreiben vom 10. Dezember 1824 an den Bruder Johann, dem Beethoven die Werke für eine Geldschuld abgetreten hatte, ist der Grund, weshalb sie Schotts Söhne in Mainz erhielten, angegeben: »Ich melde Dir, daß Mainz 130 # in Gold für Deine Werke geben will. Gibt der Hr. Probst also nicht so viel, so gibt man sie an Mainz, welcher Dir sogleich so wie mir den Wechsel dafür ausstellt . . .« In der Tat erschienen alle diese Werke im folgenden Jahr bei Schotts Söhnen.

Was hatte es aber für eine besondere Bewandtnis mit der Ouvertüre »Die Weihe des Hauses«?

Das Werk war, wie bekannt, zur Einweihung eines neuen Theaters im September 1822 geschrieben. Der Theaterdirektor C. Fr. Hensler hatte im Jahre vorher das Privilegium für das Theater in der Josephstadt erhalten und es neu aufgebaut. Für die Eröffnungsfeierlichkeit am 3. Oktober 1823, dem Vorabend des Namenstages des Kaisers, ließ er sich von einem — übrigens mittelmäßigen — Dichter namens Carl Meisl zwei Feststücke »Die Weihe des Hauses« und »Das Bild des Fürsten« und von Beethoven die Musik zu dem ersten schreiben. Ich vermute, daß die beiden den Auftrag erst sehr spät erhielten: Beethoven konnte nur den Monat September darauf verwenden, und das wird vielleicht der Grund dafür gewesen sein, weshalb »Die Weihe des Hauses« nach Text und Musik eine Nachbildung der zu ähnlichem Zwecke — Eröffnung des Deutschen Theaters in Budapest im Jahre 1812 — verfaßten »Ruinen von Athen« wurde. Außer einem neuen Chore mußte der Tondichter, da sich das nur für ungarische Theaterverhältnisse passende Vorspiel für die Ruinen nicht eignete, auch eine neue Ouvertüre schreiben.

Dieses Werk sollte aber knappe zwei Jahre später nochmals zur Eröffnung eines neuen Theaters dienen (Beethoven bezieht sich in unserem neuen Briefe selbst auf diese Tatsache). Und zwar handelte es sich um die Einweihung des neugegründeten Berliner Königstädtischen Theaters am Alexanderplatze. Heinrich Bethmann, der Mann der — damals schon verstorbenen — noch bedeutenderen Friederike Unzelmann, war zur Leitung des Hauses berufen worden; sein Kapellmeister war ein früherer Konzertmeister C. W. Henning. Der Tondichter schloß mit Bethmann in Wien über die Aufführung der Ouvertüre ab. In der Tat wurde sie bei der Einweihung des neuen Hauses — am 4. August 1824 — als »Festsinfonie« gespielt. Nach der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung sprach die Schauspielerin Caroline Bauer den Prolog; ihm schloß sich der Gesang »Heil dir im Siegerkranz« an. »In der nun folgenden Festsinfonie von Beethoven haben wir des großen Meisters hohe Genialität kaum wiedererkannt. Mit so viel Fleiß, Präzision und Zartheit dieses Tonstück auch von dem sehr braven Theaterorchester (dessen Organisierung dem Herrn Musikdirektor Henning alle Ehre macht) ausgeführt ward, so wenig vermochte es uns anzusprechen, und wir können die Manier, in der es geschrieben ist, nur bizarr und nach Originalität haschend nennen. Melodie und Einheit vermißten wir ganz.« (Offenbar ist der Schreiber dieser Zeilen, die das Werk gänzlich verkennen, nicht in dem Herausgeber der Zeitschrift, dem sonst so beethovenbegeisterten B. A. Marx, zu suchen; dieser hat sich über die Ouvertüre später weit verständnisreicher ausgesprochen.) Die übrigen Aufführungen bei dieser — in der Lebensgeschichte Beethovens merkwürdigerweise noch wenig beachteten — Gelegenheit galten dem Lustspiel »Ein Freund in der Not« von A. Bäuerle und einem Singspiel »Die Ochsenmenuett«, das von I. v. Seyfried nach der Musik Haydns eingerichtet war. Außerdem wird eine Zugabe in Form eines Gesprächsimpromptus zwischen den drei Regisseuren Nagel, Schmelka und Angely erwähnt. Der für die Armen bestimmte Ertrag dieser Eröffnungsvorstellung belief sich auf 884 Taler 22½ Groschen.

Noch gab es aber im folgenden Jahre zwischen Beethoven, dem Kapellmeister Henning und Schotts Söhnen, den Verlegern der Ouvertüre, ein kleines Nachspiel wegen dieses Werkes. Ende des Jahres 1824 erschien zu Beethovens Erstaunen ein vierhändiger Klavierauszug aus Hennings Feder im Verlage von Fr. Trautwein in Berlin. Sofort beschwerte sich der Meister bei dem Bearbeiter des Werkes, indem er sich darauf stützte, zwischen ihm und Bethmann sei vereinbart worden, daß wohl die ganze Partitur der Ruinen von Athen, aber nicht die neue Ouvertüre der Theaterdirektion als ausschließliches Eigentum abgetreten sei. Henning behauptete indes das Gegenteil: »Dies Geschäft ist nämlich . . . dergestalt abgeschlossen worden, daß die genannte Direction für den Kaufpreis von 56 St[ück] Ld'ors der Art in den Besitz Ihrer Komposition zu den Ruinen von Athen nebst der in Rede stehen-

den Ouv., deren Partituren Sie mir in Person einhändigten, gelangt ist, daß sie ausschließlich darüber nach Belieben schalten und walten könne, und auf Ihren Wunsch Ihnen durch mich die Versicherung gegeben wurde, die Ouv. nicht früher als ein Jahr nach Empfang derselben herauszugeben . . .« Dagegen schrieb der Meister am 5. Februar an Schotts Söhne, wo der von Carl Czerny angefertigte Klavierauszug der Ouvertüre gerade im Stiche war: »Sie thun wohl sogleich die Klawierauszüge der overtüre herauszugeben, sie sind schon von dem Unfug der Hr: Henning, wie ich sehe, unterrichtet, denn eben wollte ich sie damit bekannt machen, die overture erhielt das Königstädt. Theater *bloß zur Aufführung nicht zum in Stich* oder herauszugeben, mit *Behtmann* wurde dieses hier schriftlich ausgemacht, sie wissen aber wohl, daß man sich *mit ihm zertragen* hat, u. nun glaubte man wohl auch recht zu haben, *das nicht zu halten, was mit ihm verhandelt worden ist* — ich erhielt von einem meiner Bekannten in Berlin gleich nachricht davon, und schrieb *Henning* auf der Stelle, er schrieb auch gleich zurück, daß dieses *mit dem 4händigen K.auszug zwar geschehen* u. unmögl. mehr zurückzunehmen, daß aber gewiß nichts weiter mehr geschehen werde,*) worauf ich ganz sicher rechnen könnte — ich schickte ihnen den Brief, allein es wird gar nicht nöthig seyn . . .« Bei Erscheinen der Czernyschen Bearbeitung kam es sogar noch zu Auseinandersetzungen in öffentlichen Blättern, woran sich sowohl Beethoven und Henning als auch die beiden Verleger Trautwein und Schotts Söhne beteiligten. (Vgl. Thayer-Riemann, L. v. Beethovens Leben, IV. Bd., S. 307 f.) Zu einer völligen Klärung der Angelegenheit führte aber auch das nicht. Ob auf einer Seite ein Mißverständnis obgewaltet, ob Henning versucht habe, im trüben zu fischen, bleibt unklar, und man wird daher vorläufig keiner Seite einen Vorwurf machen dürfen. Das eine ist nach unserem neuen Briefe sicher, daß der Tondichter schon Ende Februar 1824 erklärte, er habe sich das Eigentumsrecht der Ouvertüre vorbehalten, eine Erklärung, die selbstverständlich im besten Glauben geschah.

Über den übrigen Inhalt des Briefes bedarf es nur weniger Worte. Unter den »noch größeren Werken«, die dem Leipziger Verleger angetragen werden sollen, wenn er sich zur Annahme der anderen erkläre, ist nichts Geringeres als die Missa solemnis und die Neunte zu denken. In einem Briefe vom 15. März des gleichen Jahres bot Beethoven ihm die beiden Werke ausdrücklich an. Man weiß, daß sie von der ganzen Reihe Verleger, die von dem Meister dafür in Aussicht genommen wurde, Schotts Söhnen in Mainz zufielen. Daß Probst die in unserem Briefe angebotenen Werke gern gehabt hätte, geht schon aus seiner schnellen Antwort und aus dem weiteren Antrag Beethovens über die beiden größten seiner letzten Orchesterwerke hervor. Wie erwähnt, kam aber eine erfolgreiche Verbindung des Verlegers mit dem Tondichter nicht zustande.

*) Henning hatte ursprünglich noch weitere Bearbeitungen der Ouvertüre veröffentlichen wollen.

Zu Beethovens Worten, er habe nicht gern mehr mit Wien zu schaffen, sei nur bemerkt, daß dafür verschiedene Gründe maßgebend waren: Mit Steiner, der jahrelang sein Hauptverleger gewesen, hatte er wegen einer Schuld Streitigkeiten gehabt, die erst 1823 beinahe zum Prozeß geführt hätten; mancherlei kleine Eifersüchteleien unter den Wiener Verlegern — Dinge, die dem Meister nicht entgehen konnten — mögen ihm die dortigen Verlagsverhältnisse in unerfreulichem Lichte gezeigt haben. Wie ihm — nach manchen erhaltenen Äußerungen — überhaupt der Wiener Menschenschlag nicht sympathisch war; beispielsweise nennt er den Verleger Tobias Haslinger einmal in einem Brief an Schotts Söhne einen »Wiener ohne Herz«. Und im nächsten der hier mitgeteilten Briefe wird man ein paar ähnliche Äußerungen des Unmutes über die Wiener finden. (Es sei dahingestellt, ob der Tondichter, wäre er in einer anderen Stadt ansässig gewesen, bei der Besonderheit seiner Gemüts- und Charakteranlagen von seiner Umgebung nicht den gleichen Eindruck gehabt hätte wie in Wien.)
Auf die schönen Worte schließlich, die Beethoven am Ende seines Briefes auf das Verhältnis seiner Kunst zu ihrem Ertrage findet, braucht hier nicht näher eingegangen, sondern nur verwiesen zu werden: Sie sprechen für sich allein.

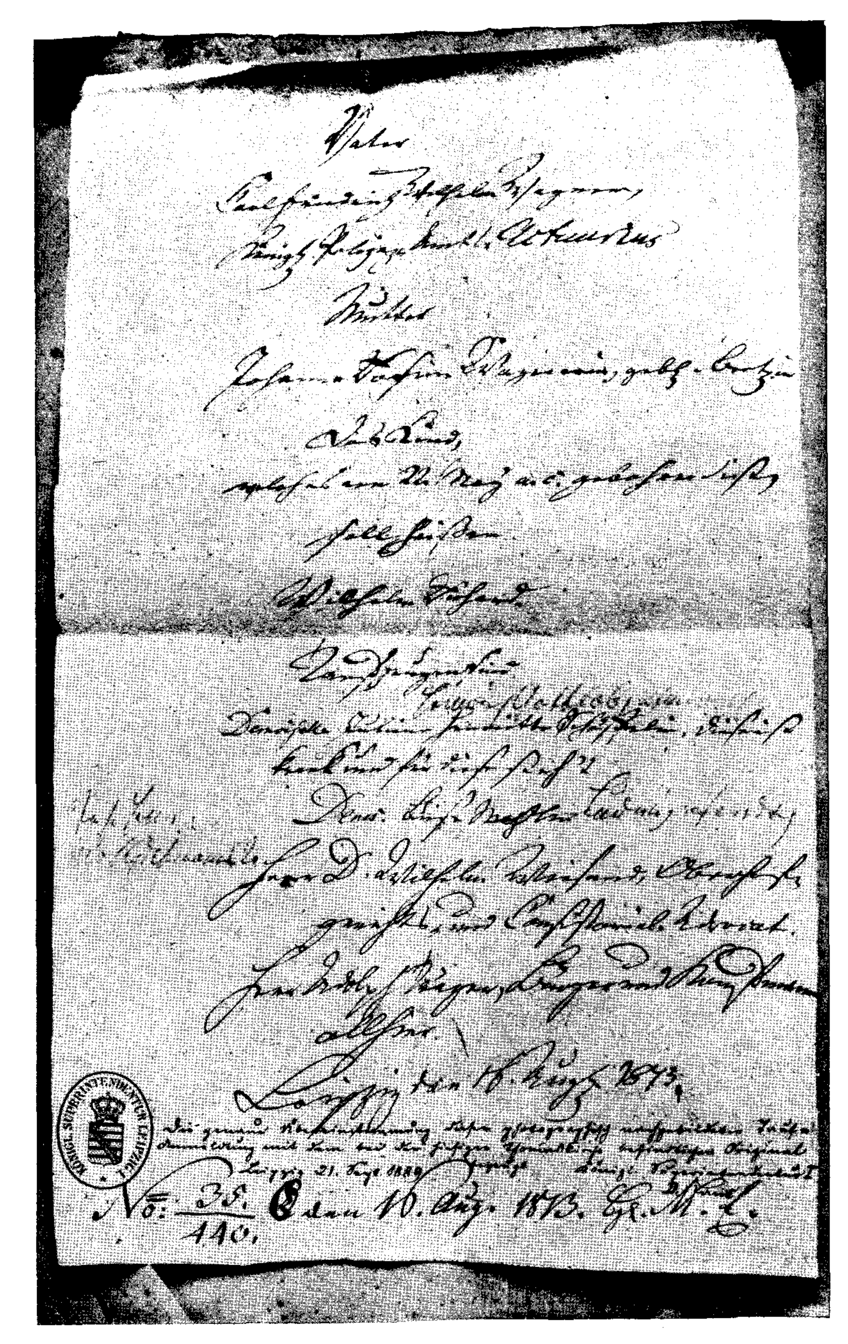
* * *

Gab es in dem Briefe an Probst für den Beethoven-Kenner keine schwere Nuß zu knacken, so bleibt der Sinn einzelner Stellen des zweiten hier in Aussicht gestellten Stückes nicht völlig deutbar. Es ist eben ein *Privatbrief* des Tonmeisters. Das charakteristische Schreiben*) lautet:

„Erstaunlich werther!

Hier den Brief an den Vice dir. [ausgestrichen: reißig oder] reißer, — ich**) bitte mit aller schonung u. Zurückhaltung wegen K. mit ihm zu sprechen ich thue das meinige nach meiner Einsicht u. Art u. bin überzeugt, daß endlich ein gewünschtes Resultat erreicht werden wird, wir haben noch keine proben, daß irrende durch neue Irrthümer u. irrige Behandlung zurechtgewiesen würden — erkundigen sie sich doch noch gefälligst bej R., ob es ihm nicht beschwerlich fällt sich mit mir schriftl. zu besprechen, weil ich alsdenn einmal selbst zu ihm komen würde —
Haßlinger wußte schon gestern von der entsprung. Haußhält. meine schuld ist es nicht, übrigens ist so was nicht ohne Bejspiel, sonst würde nicht die polizeil. verordnung existiren, d. g. [= dergleichen] sogleich allda anzugeben, um d. g. an Ort u. stelle wieder zu schaffen, frejlich bin ich es ja, denn [sic!] es trift denn kein pflegmaticus bin ich ja, u. bejm Kriminal werden ja erst die Ursachen Untersucht, die bej dem Menschen manches veranlassen können, nun Gott sej Dank, so weit ist's noch nicht, aber sagt ihr, ich handle zu feurig, frejlich, ich

*) Im Besitze der Bibliothek der Pariser Oper.
**) Vor »ich« sind noch zwei Wörter ausgestrichen, vielleicht: »Ein [?] sicheres.«



Der Taufschein Richard Wagners
(16. August 1813)



Der Pichhof in Leipzig
(Wagners Wohnhaus das kleine Gebäude in der Mitte des Hintergrundes)

Zwölftes

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses,

Donnerstag, den 10ten Januar 1833.

Erster Theil.

Symphonie, von Richard Wagner. (Neu.)

Scene u. Arie aus Sargino v. Pär, gesungen v. Dem. Gerhardt.

Soffia. Gran Dio! che è ciò che tua possente voce
Ispira a questo core?
Qual insolito ardore
M'infiamma in tale istante!
Sargino. Tu t'agiti — non parli —
Oh ciel! tremar mi fai —
Che medita il tuo cor? (*Soffia*) Tutto saprai.
Una voce al cor mi parla
Con altero suon tremendo,
Io ti sento, appien t'intendo,
Il dover si compirà.
Sì, morir per lui degg'io.
Nè il morir terror mi dà.
(*a Sargino.*)
Di Soffia rammenta ognora,
Che ti dona sua costanza,
Anche priva di speranza,
Fida a te si serberà.

Pianoforte-Concert von Pixis, vorgetragen von Demois. Clara Wieck.

Zweiter Theil.

Ouverture, zu König Stephan, von Beethoven.

Terzett, aus „la villanella rapita," von Mozart, gesungen von Dem. Grabau, Herrn Otto und Herrn Bode.

Programm des Gewandhauskonzerts
(Erstaufführung der C-dur-Sinfonie von Wagner)

warte nicht am strome, bis jemand ertrunken ist, nun mit der Haußhält. gibt's wieder ein wiener-Gespaß, mit der Fr. v. Vivenot wird's wohl eben so seyn, denn Herzloß seyd ihr alle, für Kastelli ist dieser Zufall gut in seine Bären —
wenn sie bej der verein's Kanzlej vorbej gehen, ersuche ich demühtigst um 2 Billete für Sonntag, ich bin zwar keine von den Sonnen des verein's, aber ich befruchte doch den Musikal. Boden So, daß manche mir dafür Dank wißen — nun lebt wohl, ich hoffe Veritas non odium parit — jukt's euch so krazt euch — das Resultat von ihrer Unterredung bitte ich sie mir wenigstens bald mitzutheilen, da mir gemäß dem Briefe an R., wie sie sehen werden, es zu wißen nöthig, bis ich einem [sic!] Menschen allhier mit Diogenes Laterne gefunden habe, bitte ich sie doch einiges mitleiden gegen mich zu äußern —

wie der
im̄er Ihrige
Beethoven

Nachschrift

von R. alles zu verschweig. ist unmöglich, wenn R. nur nichts schon vom Billard spielen weiß. — suchen [Sie] zu erfahren — fein —, ob er wirkl. 5 stund. Kollegien hat — wegen Schlem̄er die höchste verschwiegenheit dem Hr. v. R. zu empfelen ich habe meine gute Ursache — sie werden an dem Hr. vice Direk. einen wirklichen Vice finden. — er soll ihnen nur angeben, woran man sich wegen einem Ort für Karl durchaus bej einem profeßor wenden soll?*) die Meße laßen sie durchaus nicht in seinen händen, dem Maßiven Vice — welche Lage für mich, o Gott nur weit von hier weg! —
Dulden — im̄er fort —

Nb.

Der weite weg in die Alleegaße von mir aus u. für jeden andern ist zu bemerken —

Vale et Fave

Sie können auch das Mädchen mitnehmen um die Meße zu tragen ad libitum —
ich werde morgen früh darum Schicken ad libitum —
Lesen sie den Brief an R.

[Am Rande der vorletzten Seite, die mit der Nachschrift beginnt:]

3 Monathe von November bis Ende Jenner sind voraus bezahlt
ich will aber auch gern diese verlieren. —"

Als Empfänger des Schreibens hat schon Prod'homme Beethovens jungen Freund Karl Holz, der im Frühling 1825 bei dem Meister an Schindlers Stelle trat, festgestellt. Es kann sich in der Tat um niemand weiter handeln als um Holz. Wir werden sehen, daß der Brief im Herbste 1825 geschrieben wurde; in dieser Zeit kommt für solche Besorgungen, wie sie darin erbeten werden, kein anderer als der Genannte in Frage. Wir werden auch sehen, daß Holzens Mittlerschaft zwischen Beethoven und dem Vizedirektor Reißer

*) Die Konstruktion dieses Satzes der Urschrift verunglückt.

auch anderweitig bezeugt ist; endlich ist er der einzige, auf den in jener Zeit die Anrede »Erstaunlich werther!« paßt: Nur in Briefen an ihn finden sich damals ähnliche Überschriften, z. B. »Sehr werther« oder »Ganz erstaunlichster! erstaunlicher!« oder gar »Ganz erstaunlich ungeschwefelter Bester!« usw. Über die Persönlichkeit Holzens sei dem Leser nur das Notwendigste in Erinnerung gebracht: Er war 1825 erst 27 Jahre alt, hatte gute Schulen besucht und wirkte als Beamter (Kassaoffizier) in der Kanzlei der niederösterreichischen Landstände. Als tüchtiger Dilettant auf der Geige und als Schüler Schuppanzighs war Holz seit einiger Zeit im Quartett von Beethovens »Falstafferl« — eben diesem Schuppanzigh — an der zweiten Violine tätig. Am 30. August 1826 gab Beethoven ihm schriftlich, daß er ihn zur dereinstigen Herausgabe seiner Biographie für berufen halte. Es ist aber leider niemals dazu gekommen. Sicher ist, daß Holz bei dem Tonmeister in viel höherer Achtung denn Schindler stand.

Es handelt sich in dem Schreiben wesentlich um viererlei Dinge: Einmal um eine Angelegenheit mit dem Neffen Karl — eine Sache, die Beethoven am meisten am Herzen liegt und auf die er immer wieder zurückkommt; dann um eine flüchtige Haushälterin; ferner um die Besorgung von Eintrittskarten für ein Konzert; endlich um die Übermittlung eines Exemplars der Missa solemnis an Reißer, den Vizedirektor des Polytechnischen Institutes.

An dieser Anstalt bereitete sich der haltlose Neffe Karl, ein Jüngling von 19 Jahren, den Beethoven auf seine eigenen Kosten ausbilden ließ, seit Ostern 1825 für die kaufmännische Laufbahn vor. Er wohnte in der Alleegasse nächst der Karlskirche und der Anstalt bei einem — in unserem Briefe auch genannten — Herrn Schlemmer (der nicht mit dem in der Lebensgeschichte Beethovens bekannteren Notenkopisten gleichen Namens zu verwechseln ist). Der Meister selbst verbrachte die Zeit vom Mai bis etwa Mitte Oktober 1825 fast ausschließlich in Baden und bezog dann seine letzte Wiener Wohnung im sog. Schwarzspanierhause — eine halbe Stunde Weges von seinem Neffen entfernt. Karl tat aber auch fürder nicht gut und bereitete dem besorgten Onkel weitere und ärgere Aufregungen — auch dieser Brief gibt ja Zeugnis davon. Bei allem unbezweifelbaren guten Willen lag nun Beethoven das Amt eines Erziehers ganz und gar nicht: Er schwankte als solcher wie ein Rohr im Winde. Wir können uns darüber natürlich nicht in Einzelheiten verlieren, und es muß hier wieder etwa auf die ausführlichen Mitteilungen im fünften Bande des Werkes von Thayer-Riemann verwiesen werden. Nur daran sei erinnert, daß sich die Verstimmungen und Verdrießlichkeiten zwischen Onkel und Neffen mit der Zeit bis zu dessen bekanntem unseligen Selbstmordversuche zuspitzten.

Unser Schreiben, das, wie in späterer Zeit die meisten Briefe Beethovens an dessen Umgebung, äußerst flüchtige Züge aufweist, stammt, wie die Randbemerkung bei der Nachschrift verrät, etwa vom Monat November, und zwar

kann es sich, da Karl nur von Ostern 1825 bis Sommer 1826 bei dem im Briefe genannten Herrn Schlemmer wohnte, nur um das Jahr 1825 handeln. »3 Monathe von November bis Ende Jenner sind voraus bezahlt ich will aber auch gern diese verlieren.« Schon hiernach könnte man am natürlichsten auf die erste Hälfte des Monats November schließen. Der offenbare Zusammenhang einer Stelle des Briefes mit einigen Zeilen in Beethovens Konversationsheften, die kurz nach dem Tage des Konzertes vom 6. November (Uraufführung des a-moll-Quartettes) geschrieben sind, und der Hinweis auf eine andere bevorstehende Veranstaltung — wir kommen auf beide Punkte noch zurück — lassen mit ziemlicher Gewißheit vermuten, daß das Schriftstück etwa um den 10. November 1825 fällt.

Nach dem Anfang des Briefes hatte der Neffe offenbar wieder einmal etwas auf dem Kerbholz. Der Vizedirektor, der übrigens Mitvormund Karls geworden, war, wie der Beginn der Nachschrift verrät, schon einigermaßen unterrichtet; nur von Karls leidenschaftlichem Billardspiele, dessen in den Konversationsheften verschiedentlich gedacht wird, scheint er noch keine Ahnung gehabt zu haben. Aber Beethoven möchte die Angelegenheit noch als Handlung eines Irrenden durch Güte und Nachsicht beigelegt wissen und bittet seinen jungen Freund, in diesem Sinne mit Reißer zu sprechen und ihm einen Brief zu überreichen.

In Beethovens Konversationsbüchern findet sich übrigens eine Beziehung zur Nachschrift unseres Briefes. Es ist jene Stelle aus der Zeit nach dem 6. November, dem Tage der öffentlichen Erstaufführung des a-moll-Quartettes, auf die oben schon kurz hingedeutet wurde und die uns bei der genaueren Festlegung der Zeit der Niederschrift unseres Briefes unterstützt. Karl schreibt da unter anderem auf: »Morgen kann ich nicht zu Tische kommen, da ich bis 12 Collegien habe, und um 3 schon wieder der Anfang ist; ohnehin muß ich nach den Collegien auch noch studiren . . . Meine Stunden sind alle eingetheilt. Früh von halb 8 bis halb 9 kommt der Correpetitor. Dann von 9—12 Collegien. Nachmittag von 3—5 Collegien. Von 5—6 nehme ich Stunde. — Abends mache ich meine sämtlichen Aufgaben . . .« (Thayer-Riemann, a. a. O. V, S. 521). Darauf bezieht sich die Stelle in der Nachschrift, wo der Meister den Freund beauftragt, bei Reißer doch einmal diplomatisch nachzufragen, ob Karl wirklich fünf Stunden Kollegien habe. Beethoven traute also dem Neffen nicht. Kurz nach den eben angeführten Worten wird Frau Schlemmer, bei der Karl wohnte, erwähnt: Sie habe sich günstig über eine Haushälterin ausgesprochen — Beethoven suchte also für die im Briefe erwähnte eine neue. Ob sich die folgenden Mitteilungen Schlemmers selbst, der ja gemäß der Nachschrift auch in die Sache verwickelt zu sein scheint, darauf beziehen, ist nicht sicher, aber sehr wohl möglich: »Ich kann Sie versichern, daß er noch nie über Nacht ausblieb. Auch muß ich Ihnen sagen, daß Ihr Neffe täglich abends zu Hause ist, auch früh nur ausgeht, wenn Zeit

ist in die Schule, sollte er aber dennoch spielen gehen, so müßte es seyn, anstatt der Schule. Wie ich sage, es müßte anstatt der Schule sein. Sonst ist er zu Hause, und es kann nicht seyn, daß er spiele. Er hat sich die Zeit, daß er hier ist, gegen den Anfang gut geändert . . .« Etwas später schreibt der Neffe selbst wieder unter anderem: »Es ist mir lieb, wenn Du Dich erkundigst; jeden Tag, wo ich ausbleibe, müßten es die Professoren wissen, da die Nahmen verlesen werden. Auch sieht mich der Reißer täglich . . .« Nach alledem könnte man schließen: Beethoven hatte den Neffen, weil dieser sich auch nach der Rückkehr des Onkels aus Baden zu wenig bei ihm sehen ließ, im Verdachte des Bummelns und Billardspielens. Schlemmer nahm den jungen Mann in Schutz — vielleicht vermutete Beethoven, jener sei mit Karl im Bunde, und das war möglicherweise die »gute Ursache«, weshalb er Reißer die höchste Verschwiegenheit über Schlemmer anempfehlen ließ. Die Randbemerkung bei der Nachschrift verrät übrigens, daß Beethoven schon mit dem Gedanken umging, den Neffen in einer anderen Haushaltung unterzubringen, und der verunglückte Nebensatz, der mit »woran man sich wegen einem Ort« beginnt, bezieht sich natürlich auf die gleiche Absicht: Karl sollte bei einem der Professoren des Reißerschen Institutes Unterkunft finden. Zu dem beabsichtigten Wohnungswechsel kam es jedoch nicht.

Vielleicht enthielt der Brief an den Vizedirektor überhaupt jene Bitte um Auskunft, zu deren Einholung der Neffe selbst aufforderte.

Über die Unterredung Holzens mit Reißer scheinen sich in den Konversationsheften, soweit sie erhalten sind, keine Aufzeichnungen zu finden. Nur aus dem Anfang Januar findet sich die Bemerkung von der Hand des jungen Beethoven-Freundes: »Mit Reißer habe ich schon gesprochen; er sagt, Karl betrage sich, wie es sich von einem vernünftigen Menschen erwarten läßt.« Dieses lobende Zeugnis über den Neffen bildet aber leider die berühmte Ausnahme von der Regel.

Der dritte Absatz gehört einem der weitläufigsten Kapitel der Lebensführung Beethovens an: dem der Dienstbotennöte. Erst im vergangenen Badener Sommer hatte der Meister unter seiner weiblichen Hilfe — sie tritt in den Briefen an Karl kaum anders als »die alte Hexe«, »Satanas«, »böse Natur« usw. auf — unsäglich zu leiden gehabt, nun war die neue, wohl die erste, die er im Schwarzspanierhause hatte, auch schon wieder durchgegangen. Damit im Zusammenhang steht sicher ein anderes Briefchen, das Beethoven nur einen oder ein paar Tage früher an Holz schrieb und woraus man Näheres über die Flucht der Haushälterin erfährt. Es lautet nach dem Erstdruck in Ludwig Nohls »Mosaik«:

„Bester,

Ich sagte ihnen schon gestern, daß ich schon erfahren habe, daß sie nicht alles nach gutem Geschmacke u. der Gesundheit zuträglich koche; Es war wohl zu bemerken, daß Sie gleich

bejm Zurechtweisen sich Schnippisch betrug. allein mit den besten Worten bedeutete ich ihr, daß sie mehr darauf Acht geben sollte — ich sah nicht mehr nach ihnen [soll wohl heißen: ihr] gestern, ging abends noch spazieren, u. bej meiner Zurückkunft fand ich sie nicht mehr, u. Sie hinterließ diesen Brief. Da dies eine Flucht, so wird dies wohl am besten die Polizei wissen, daß sie zurückkomme — ich bitte sie um Ihren Bejstand, könnten sie einen Augenblick kommen, so wäre es recht schön —

Der ihrige

Beethoven."

Es wird erlaubt sein, an Beethovens gänzlicher Unschuld in dieser Fluchtangelegenheit zu zweifeln. In unserem neuen Brief beteuert er sie zwar erst, aber ein paar Zeilen später verraten doch auch einiges Schuldbewußtsein, indem er sich gewissermaßen mildernde Umstände zugesteht: »Denn kein pflegmaticus bin ich ja, u. beim *Kriminal* werden ja erst die Ursachen Untersucht, die bej dem Menschen manches veranlassen können . . . aber sagt ihr, ich handle zu feurig, frejlich, ich warte nicht am strome, bis jemand ertrunken ist . . .« Nicht verständlich ist, daß es wie mit der Haushälterin, so auch mit Frau v. Vivenot wohl auch ein Wiener Gespaß geben werde. Eine Dame dieses Namens ist sonst in Beethovens Lebensgeschichte noch nicht nachweisbar. Wahrscheinlich war es die Gattin des Arztes Dr. Vivenot,*) der — wohl auf Holzens Veranlassung — an Beethovens letztes Krankenlager geholt werden sollte, aber selbst krank war, worauf Dr. Wawruch gerufen wurde. (Vgl. Thayer-Riemann, a. a. O. V, S. 418.) Was Frau Vivenot passiert war, wissen wir nicht; offenbar aber etwas, das den Wienern zur Zielscheibe ihres Spottes dienen konnte. (Freilich ist dieser Spott nur im harmlosen Sinne, eben in dem des »Wiener Gespaßes« zu denken; aber es wird diesmal auch nicht zu tragisch genommen werden dürfen, wenn dem Meister bei dieser tragikomischen Geschichte der Vorwurf entfährt: »denn herzloß sejd ihr [Wiener] alle.« Schwerer wiegt schon der am Ende des nächsten Absatzes folgende Seufzer: »Bis ich einen Menschen allhier mit Diogenes Laterne gefunden habe, bitte ich sie doch einiges mitleiden gegen mich zu äußern . . .« Der Sinn dieses Satzes ist nicht völlig sicher, aber in der Hauptsache doch wohl dahin zu verstehen, daß der Tonmeister bisher in Wien noch keinen wirklichen Menschen getroffen habe; vielleicht trifft man das Rechte, wenn man in dem Satze auf das Wort »Menschen« einen besonderen Ton legt.

*) Dr. Dominik Edler v. Vivenot, geb. 1764 zu Wien, gest. 1833 ebend., vermählte sich im 42. Lebensjahre mit Franziska v. Vogel, einer Tochter des bekannten Staatsrates v. Vogel. Seine Praxis breitete sich nur allmählich aus, umfaßte aber schließlich den gesamten Adel, die Geistlichkeit und die besten Bürgerkreise Wiens. Für die Hochschätzung, die v. Vivenot in seinem Berufe genoß, spricht unter anderem, daß er 1832 vom Kaiser Franz an das Krankenbett des Kronprinzen (späteren Kaisers) Ferdinand gerufen wurde; es gelang ihm, den bereits Aufgegebenen zu erretten. Dominik v. Vivenot war sehr musikalisch; viele Musiker von Bedeutung verkehrten in seinem Hause, so die Geiger Schuppanzigh und Mayseder, der Pianist Thalberg u. a. (Nach freundlichen Mitteilungen einer Ururenkelin v. Vivenots, Fräulein Itty v. Krauß-Elislago, Schloß Berghof, Lilienfeld, N.Ö.)

Was hat es nun mit der Anspielung auf Castellis »Bären« auf sich?
Darüber geben uns die Memoiren dieses fruchtbaren, aber leichtwiegenden Schriftstellers und literarischen Spaßmachers genügenden Aufschluß. Lesen wir ein paar der wichtigsten Stellen aus dem kleinen Kapitel, das diesen »Bären« — Sammlungen von Späßen, die Beethoven gewiß mit großem Behagen las — gewidmet wurde: »Ich habe schon ... gesagt, daß ich ein eifriger Anekdotenjäger war, und mein Sammelgeist bewirkte auch, daß ich sie alle sammelte. Wien ist vorzugsweise die Stadt, wo die Bonmots wie Pilze aufschießen, wozu der Wiener Dialekt viel beiträgt, und die Fiaker und Lehrjungen bringen mehr spaßige — wenn auch derbe Gedanken in Umlauf, als in den ganzen deutschen Staaten im Jahre gemacht werden ...«
Nachdem man den Unterschied zwischen dem Witze des Nordländers und dem »Gschpas« des Österreichers erfahren hat, heißt es weiter:
»Im Jahre 1826 nun habe ich es versucht, von meinen gesamten Wiener Späßen zuerst ein Heft von 100 bei Tendler im Druck erscheinen zu lassen, und zwar unter dem Titel *Bären*. Dieses fand solchen Absatz, daß in wenigen Wochen schon die dritte Auflage gemacht werden mußte und ich angegangen wurde, schnell weitere Hefte folgen zu lassen.
So habe ich denn 1200 solche Bären in zwölf Heften erscheinen lassen, sie haben niemand gebissen; denn befinden sich auch knüppeldicke Dummheiten darin, so waren sie doch Erzeugnisse des österreichischen gemütlichen Humors. Auch die Kritik war gegen sie nicht bissig.
Bären habe ich sie genannt, weil der Wiener jeden derben, barocken, oft schwerfälligen Spaß einen Bären nennt, und weil ich, der Verfasser, damals an der Wien, in der sogenannten Bärenmühle wohnte, und das Publikum hat sich diese meine 1200 Bären gutmütig aufbinden lassen.«
Leider waren mir diese Castellischen »Bären« nicht zugänglich. Dem Neudruck seiner Memoiren, den Josef Bindtner 1913 im Verlag von Georg Müller in München besorgte, entnehme ich: Das erste Heft ist bald 1826, bald 1825 datiert (natürlich wegen der verschiedenen Auflagen); sein Vorwort unterschrieben: »Wien, in der Bärenmühle am 1. Juli 1825;« das letzte erschien im Jahre 1832, und noch 1844 kamen »Neue Wiener Bären, zusammengetrieben von dem alten Bärentreiber« heraus.
Man weiß, daß auch Beethoven derlei Scherzen zugetan war, und es scheint, daß er von Castellis Sammlung schon Kunde hatte, bevor noch ein Heft erschienen war: Ich möchte das aus seiner »romantischen Lebensbeschreibung des Tobias Haslinger« schließen, die er in seinem Briefe an Schotts Söhne vom 22. Januar 1825 ausgeführt hatte. Als diese die lustige Geschichte in ihrer Musikzeitschrift Caecilia, ohne sich bei Haslinger erst die zur Bedingung gemachte Erlaubnis einzuholen, abgedruckt hatten, war der Meister teils aufgebracht, teils belustigt, und wir erfahren aus einem Briefe an Holz vom 10. August, er habe den Spaß von Castelli erst ausarbeiten lassen

wollen: »Mit Staunen höre ich, daß die Mainzer Gassenbuben wirklich meinen Scherz mißbraucht haben! Es ist abscheulich, ich kann betheuern, daß dieß gar nicht mein Gedanke war, sondern ohngefähr: nach diesem Wize sollte Castelli ein Gedicht schreiben, jedoch nur unter dem Namen des musikalischen Tobias, mit musik von mir, da es aber so geschehen ist, so muß man es als Schickung des Himmels betrachten . . .«

Wer den Tonmeister von seiner humoristischen Seite genauer kennt, möchte sich fragen, weshalb ihn nicht die Ludlamshöhle unter ihre Mitglieder zählen durfte, jene berühmte Gesellschaft*) von Künstlern und Literaten, die sich das »Wiener Gschpas« gewissermaßen aufs Panier geschrieben hatte. Der Grund dürfte darin zu finden sein, daß Beethoven sich nicht an die regelmäßige Teilnahme an den Sitzungen hätte binden können und daß er im Grunde doch ein Einsamer war. Seine wiederholte Anwesenheit ist indes durch August Lewalds Selbstbiographie »Ein Menschenleben« bezeugt.

Der nächste Auftrag unseres Schriftstückes für Karl Holz bestärkt uns in unserer Annahme der Zeit der Niederschrift. Die Vereinskanzlei ist natürlich das Geschäftszimmer der Gesellschaft der Musikfreunde, allgemein Musikverein genannt. Sonntags, den 6. November, hatte hier das erwähnte Konzert mit der ersten Darstellung des a-moll-Quartettes stattgefunden; Beethovens großer Verehrer, der Cellist Joseph Linke, war der Veranstalter. Nach der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung fand an den beiden folgenden Sonntagen »im Locale des Musikvereins« je ein Abonnementskonzert des Schuppanzigh-Quartetts statt. Im ersten, am 13. November, erklang ein Quartett von Haydn, Beethovens Klaviertrio in D-dur, »die Pianofortestimme von Hrn. Würfel gespielt«, und ein Quintett von Onslow; im zweiten am 20. November ein Quartett von Romberg, das »neueste Quartett (in a-moll) von Beethoven — wurde dießmal schon mehr begriffen und ungleich wärmer aufgenommen«, und ein Quintett von Mozart. Offenbar handelte es sich bei dem Konzertbesuche, für den sich Beethoven die Karten besorgen lassen wollte, um die Quartettveranstaltung am 13. November; wahrscheinlich wollte er bei der Aufführung zugegen sein, weil Wilhelm Würfel dabei mitwirkte.**) Dieser, ein geborener Böhme, war längere Jahre Klavierlehrer am Warschauer Konservatorium gewesen, erst vor einiger Zeit nach Wien gekommen und hatte als begeisterter Verehrer der Musik Beethovens diesem in Baden einen Besuch abgestattet; 1826 wurde er Kapellmeister am Kärntnertortheater in Wien.

Was der Tondichter mit der Versicherung, er sei keine von den Sonnen des Vereins, sagen will, ist nicht ganz klar. Sicher ist aber erst einmal, daß es

*) Auch Castelli gehörte ihr als eifriges Mitglied an. Die Ludlamshöhle bestand seit dem Jahre 1817; 1826 beging die Wiener Polizei die unsterbliche Dummheit, sie aufzulösen.

**) Trotz seiner Taubheit besuchte Beethoven ab und zu Konzert und Theater, natürlich weniger als Zuhörer denn als Zuschauer; den Charakter des Vortrages suchte er sich nämlich vom Gesichtssinne aus zu erschließen.

sich um ein Wortspiel — eine Gegenüberstellung zu dem vorausgehenden Worte Sonntag — handelt. (Ebenso scheint später bei dem »massiven« Vizedirektor, der vielleicht etwas korpulent gewesen ist, eine etwas unglückliche wortspielerische Gegenüberstellung zu dem Worte Messe in Frage zu kommen.) Vielleicht meint Beethoven umgekehrt, der Musikverein habe seinen Lebensweg nicht gerade freundlich beschienen; er konnte dabei wohl an die Tatsache denken, daß die Gesellschaft im Jahre 1824 beschlossen hatte, von der vorgeschlagenen Aufführung der Neunten und der Missa solemnis wegen der hohen Kosten abzustehen. Andererseits könnte der Satz im wörtlichen Sinne so zu verstehen sein, daß Beethoven sein Gewissen vielleicht doch etwas belastet fühlte, weil er dem Verein in Gemeinschaft mit dem Dichter Bernard seit Jahren ein Oratorium zu liefern und darauf sogar schon einen ansehnlichen Vorschuß erhalten hatte. Übrigens wurde der Tonmeister immerhin ein paar Wochen nach unserem Briefe — freilich zugleich mit 15 anderen — zum Ehrenmitelied der Gesellschaft vorgeschlagen und in dieser Eigenschaft Ende Januar 1826 bestätigt.

Mit der Messe endlich hatte es folgende Bewandtnis: Reißer, der offenbar ein gutes musikalisches Verständnis besaß, hatte sich die Missa solemnis, die bekanntlich vorerst nur in einer Reihe Abschriften vorhanden war, schon kurz nach Karls Eintritt in sein Institut, also in Beethovens erster Badener Zeit dieses Jahres, von dem Tonmeister erbeten. Damals schrieb der Neffe im Konversationshefte: »Dem Reißer sollst du doch die Messe geben zum Copiren. Daß sie in *keines Menschen* Hände kommt, davon kannst du überzeugt seyn; und es ist sehr gut, daß wir uns den Mann verbindlich machen; denn er kann in der Folge sehr viel tun. Reißer erinnerte mich noch gestern daran, mit dem Beysatz, der Hr. Bruder [Johann van Beethoven] habe es ihm als gewiß versprochen. Von der Ausführung hat er mir nichts gesagt. Er wünscht sie bloß für sich zu besitzen, und da bist du ganz sicher, daß sie niemand bekommt. Es ist ihm eine größere Ehre, sagte er, als wenn du ihm sonst wer weiß was geben wolltest. Er will sich die Auslagen sehr gern gefallen lassen ...« Und nur wenige Tage später: »Er möchte es sehr. Für die Copiatur wird er schon sorgen, bei sich im Zimmer ...« Der Tondichter hatte also Furcht, das Werk, das er bisher nur an zehn Fürsten und Musikvereine gegen 50 Golddukaten in Abschrift abgetreten hatte, könne in unbefugte Hände geraten und — wie bereits früher verschiedene andere Werke — abgeschrieben und wohl gar gestochen werden; denn eine gesetzliche Handhabe gab es damals gegen Nachstich noch nicht. Vielleicht war diese Angst auch der Grund dafür, daß Reißer das Werk erst nach Beethovens Rückkehr in die Stadt in seine Hände bekam.

Zu den Seufzern, die sich der ersten Erwähnung der Messe anschließen — »welche Lage für mich, o Gott nur weit von hier weg! — Dulden — immer fort« — nur die Erinnerung an Beethovens langjährigen Plan einer Reise nach London.

Schließlich noch einige Worte über ein paar mehr äußerliche Dinge. Zu der ersten von den beiden durchgestrichenen Stellen des Briefes sei nur bemerkt, daß der Meister den Namen Reißers auch an anderer Stelle manchmal Reißig schrieb. Zu den beiden lateinischen Zitaten (Veritas non odium parit = Mit offenem Wort stößt man nicht an; vale et fave = Leb wohl und bleib mir gewogen), daß er sich solcher bekanntlich mit Vorliebe bediente. Beide tauchen auch in anderen Briefen Beethovens auf.

Alle Liebe und Sorge für Karl — denn diese Gefühle bleiben trotz den wiederholten Abschweifungen auch in unserem Schreiben das Wesentliche — konnten es nicht hindern, daß es nach wenigen Monaten zwischen Onkel und Neffen zur Katastrophe kam: dem Selbstmordversuche Karls — ein Unglück für Beethoven, das ihm vielleicht Jahre seines Lebens und Schaffens gekostet hat.

WAGNER — MEYERBEER

EIN STÜCK OPERNGESCHICHTE

NACH ZUM TEIL UNVERÖFFENTLICHTEN DOKUMENTEN ZUSAMMENGESTELLT

VON

JULIUS KAPP-BERLIN

Der einst so heiß umstrittene »Fall Meyerbeer« birgt heute keinerlei Rätsel mehr. Das mit besonderer Hartnäckigkeit von den gesinnungstüchtigen Wagnerianern Jahrzehnte hindurch verfochtene alberne Märchen von Meyerbeers »unehrlichen Empfehlungsbriefen« mußte, wie so manch andere Bayreuther Eintagsfliege, der allen Vertuschungsversuchen zum Trotz schließlich doch durchdringenden historischen Wahrheit weichen. Schon im Jahre 1910 konnte ich an Hand zahlreicher unbekannter Dokumente (vgl. »Die Musik«, X. Jahrg., Heft 14/15) in die damalige offiziöse Berichterstattung empfindlich Bresche schlagen, und die inzwischen bekannt gewordenen oder mir zugegangenen weiteren Schriftstücke bekräftigten und ergänzten überzeugend die dort erstmalig versuchte Zusammenstellung des Materials. Denn während 1910 erst *fünf* Briefe Wagners an Meyerbeer vorlagen, kennen wir heute *achtzehn*, so daß sich also nunmehr ein zuverlässiges, ziemlich lückenloses Bild des Verkehrs der beiden Männer gewinnen läßt.

Bei der Beurteilung der Streitfrage Wagner-Meyerbeer muß man streng den naturnotwendigen künstlerischen Antagonismus der beiden Rivalen von dem sich daraus entwickelnden gehässigen persönlichen Kampf trennen. Als *Künstler* zollte Wagner dem über zwanzig Jahre älteren, damals gerade den Gipfel seines Ruhms erklimmenden Meyerbeer nur kurze Zeit Tribut. Er begeisterte sich als zwanzigjähriger Jüngling (in Würzburg 1833), wie da-

mals alle Welt, für »Robert der Teufel« und suchte in seiner großen Oper »Rienzi« den von Meyerbeer so erfolgreich eingeschlagenen Weg noch zu übertrumpfen. Als geborener Dramatiker erhob er sich aber bereits in diesem Epigonenwerk hoch über Scribes hohle Theatermache. Bald ward Wagner seiner eigenen Sendung inne, er beschritt bewußt den Weg, der schließlich von der Oper zum Musikdrama führen mußte, und erkannte hierbei in Meyerbeers blutleeren Operngebilden seinen gefährlichsten und verächtlichsten Gegner. Die folgerichtige Entwicklung mußte daher zum erbitterten Kampf dieser beiden Rivalen, des die Opernbühnen souverän beherrschenden, vom Publikum vergötterten Maëstro und des mit dem Ungestüm draufgängerischer Jugend anstürmenden Umstürzlers führen. Der Sieg des Musikdramatikers Wagner konnte nur auf den Trümmern der Meyerbeerschen Weltherrschaft erblühen. Wagner mußte also, als schaffender Künstler, gegen das Idol seiner Jugend Sturm laufen, dessen Verirrungen zu brandmarken und das Götzenbild in der Gunst der Menge zu entthronen suchen. Aber dieses Ringen zweier getrennter Welten mußte streng sachlich, allein auf künstlerischem Gebiete ausgefochten werden. Hier ist der Punkt, an dem Wagner sich in den Mitteln bedauerlich vergriff, er verließ den sachlichen Boden und ging zum rein persönlichen Angriff über, der bald in Gehässigkeiten ausartete und, von ungeschickten Parteigängern noch verschärft und mit Kultur- und Rassenfragen verknüpft, zu einer jahrzehntelangen internationalen Pressefehde sich auswuchs, die dem Wagnerschen Kunstwerk leicht hätte gefährlich werden können, jedenfalls sein endgültiges Durchdringen lange verzögert hat. Wagners Vorgehen berührt um so peinlicher, als er dem *Menschen* Meyerbeer tief verpflichtet war und ihm in den überschwenglichsten Worten »ewige Dankbarkeit« gelobt hatte. Der Vorwurf der Unaufrichtigkeit und der heuchlerischen Freundlichkeit, den Wagner, und in noch weit schrofferer Form später seine Parteigänger, gegen Meyerbeer erhoben, fällt mit weit größerer Berechtigung auf Wagner selbst zurück.

Als gänzlich unbekannter, mittelloser junger Musiker hatte er sich an den gefeierten Beherrscher der Opernbühne gewandt, und dieser, von Hause aus begütert und stets gegen Zunftgenossen freigebig und hilfreich, hatte ihm bereitwillig seine Unterstützung zuteil werden lassen. Meyerbeers Protektion allein verdankt Wagner, daß er in Paris nicht elendiglich zugrunde ging. »Ich verhehle es jetzt nicht und werde es späterhin *nie* verhehlen, daß Sie mir gewissermaßen das Leben gerettet haben« (an Schlesinger, 14. Januar 1841). Seinen immer erneuten Hilferufen willfahrte Meyerbeer mit bewundernswerter Geduld. Er empfiehlt ihn an Theaterdirektoren, Musikalienhändler, Sänger, führt ihn beim Direktor der Opéra persönlich ein und verweist ihn für die Zeit seiner Abwesenheit von Paris an seinen geschäftstüchtigen Sekretär. Die wirkliche Größe dieser Gefälligkeiten erkennt man erst, wenn man sich vor Augen hält, daß Wagner damals nichts anderes in Meyer-

beers Augen sein konnte, als einer jener unzähligen unbekannten, brotlosen jungen Musiker, die dem Erfolg nachjagten und sich dabei hoffnungsvoll an den Siegeswagen des vom Glück begünstigten Meyerbeer drängten. Von Wagners Fähigkeiten konnte Meyerbeer gar keine Vorstellung haben, denn er kannte von ihm lediglich einen Akt der Rienzi-Partitur, den ihm Wagner, als er ihm 1839 in Boulogne zum erstenmal vor Augen trat, in wilder Weise auf dem Klavier vorgeführt hatte, wobei Meyerbeer mehr Angst um sein kostbares Instrument als Begeisterung für die etwas wüste Musiziererei empfunden hatte. Wagner erkannte auch damals Meyerbeers Güte freudig an und suchte sich ihm durch öffentliche Lobeshymnen in Zeitungsberichten dankbar zu erweisen. So schreibt er an Robert Schumann: »Lassen Sie doch Meyerbeer nicht mehr so herunterreißen; dem Manne verdanke ich alles, und zumal meine baldige Berühmtheit« (29. Dezember 1840). Dieser hier wohl galgenhumoristische Ausspruch sollte sehr bald in des Wortes wahrster Bedeutung in Erfüllung gehen. Denn als Wagner die Fruchtlosigkeit seiner Bemühungen, mit einer Oper in Paris durchzudringen, eingesehen und sich reuevoll wieder der Heimat zuwandte, war es einzig die warme Fürsprache Meyerbeers, die seinen Opern »Rienzi« und »Der fliegende Holländer« zur Annahme an den Hoftheatern Dresden und Berlin und damit dem unbekannten Komponisten Wagner zu Ruhm und Ansehen verhalf. Noch in seiner nach dem Dresdener »Rienzi«-Erfolg in der »Zeitung für die elegante Welt« erschienenen »Autobiographischen Skizze« (Februar 1843) erkannte Wagner öffentlich Meyerbeers Hilfeleistungen dankbar an. (Bei dem späteren Wiederabdruck dieses Aufsatzes in den »Gesammelten Schriften« [1871] wurden diese Sätze von Wagner unterdrückt oder abgeändert!) Auch während seiner Dresdener Kapellmeisterzeit hielt Wagner, obwohl er künstlerisch schon in der schärfsten Weise von Meyerbeer abrückte, den Verkehr mit dem einflußreichen Mann nach Möglichkeit aufrecht. Wenn er nach Berlin kam, war er stets dessen Tischgast und suchte durch dessen Vermittlung bei Hof oder beim Berliner Intendanten für sich Vorteile zu erlangen. In Wagners Privatbriefen mehren sich um jene Zeit bereits die abfälligen Urteile über alles »Meyerbeerische«, doch er gesteht ganz ehrlich in einem Brief an Minna: »Morgen früh um 8 Uhr suche ich ihn wieder auf. Er kann mir doch — zumal beim König von großem Nutzen sein!« (4. Januar 1844). Auch die Mißerfolge der Wagnerschen Werke in Berlin, für die man später sehr zu unrecht allein Meyerbeer verantwortlich gemacht hat, änderten an diesem Verhältnisse nichts. »Noch setze ich in die Redlichkeit seiner Gesinnungen gegen mich keinen Zweifel« (an Gaillard, 5. Juni 1845). Durch Meyerbeer gehen die frühesten Verhandlungen wegen des »Tannhäuser« in Berlin, ja selbst das »Lohengrin«-Textbuch übersendet ihm Wagner als einem der ersten, um bei Hofe dafür Interesse zu wecken. Sogar noch im Januar 1847 schreibt Wagner an Hanslick: »Was mich um eine Welt von Ihnen trennt, ist Ihre Hoch-

schätzung Meyerbeers. Ich sage das mit vollster Unbefangenheit; denn ich bin ihm persönlich befreundet und habe allen Grund, ihn als teilnehmenden, liebenswürdigen Menschen zu schätzen.«

Erst als Wagner nach der Revolution aus Dresden geflohen und eine weitere Protektion durch den einflußreichen Mann bei dem über ihn und seine Werke in Deutschland verhängten Boykott sowieso aussichtslos war, ließ Wagner die Maske fallen und trat nun auch öffentlich scharf gegen Meyerbeer auf. In seinen Schriften »Das Judentum in der Musik« und im ersten Teil von »Oper und Drama« rechnete er erbarmungslos mit seinem einstigen »Gönner« ab und ließ sich dabei leider auch, der genossenen Wohltaten nur allzu leicht vergessend, zu persönlichen Verunglimpfungen des künstlerischen Antipoden hinreißen. Das härteste Urteil über das letzte Jahrzehnt seines Verkehrs mit Meyerbeer hat Wagner selbst gesprochen in einem Brief an Liszt vom 18. April 1851: »Mit Meyerbeer hat es nun bei mir eine eigene Bewandtnis: ich hasse ihn nicht, aber er ist mir grenzenlos zuwider. Dieser ewig liebenswürdige, gefällige Mensch erinnert mich, da er sich noch den Anschein gab, mich zu protegieren, an die unklarste, fast möchte ich sagen lasterhafteste Periode meines Lebens; das war die Periode der Konnexionen und Hintertreppen, in der wir von den Protektoren zum Narren gehalten werden, denen wir innerlich durchaus unzugetan sind. Das ist ein Verhältnis der vollkommensten Unehrlichkeit: keiner meint es aufrichtig mit dem anderen; der eine wie der andere gibt sich den Anschein der Zugetanheit, und beide benutzen sich nur so lange, als es ihnen Vorteil bringt.« (In diesem Falle war allerdings der Vorteil einzig auf Wagners Seite gewesen!)

Wie verhielt sich nun Meyerbeer gegenüber diesen unerwarteten Angriffen seines einstigen Bewunderers, der früher »noch in der Hölle Dank zu stammeln« gelobt hatte? Getreu seinem Grundsatz: »Ich habe es mir zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht, nie persönlich auf Angriffe gegen meine Arbeiten zu antworten und persönliche Polemik unter keiner Bedingung weder zu veranlassen noch zu erwidern,« hüllte er sich diskret in Schweigen. Wenn die Unterhaltung auf Wagners Angriffe kam, lenkte er das Gespräch geschickt auf ein anderes Thema. Meyerbeer selbst zollte seinem Gegner stets größte Hochachtung und Anerkennung. Ja, in den von ihm aufgestellten Programmen der Berliner Hofkonzerte begegnet man erstaunlich häufig Bruchstücken aus Wagnerschen Opern. Und dabei hatte er die besten Waffen gegen Wagner, mit denen er dessen persönliche Angriffe leicht hätte parieren und ihn in der Öffentlichkeit peinlich bloßstellen können, in Händen: Wagners eigene, überschwengliche Dank- und Huldigungsbriefe. Doch er machte von diesen belastenden Dokumenten keinerlei Gebrauch und hielt sie streng vor jedermann verschlossen. Erst Jahrzehnte nach Meyerbeers Tode wurden sie aus seinem Nachlaß bekannt. Nachstehend seien sie erstmalig, soweit erreichbar, im Zusammenhang in chronologischer Folge mitgeteilt.

* * *

August 1836. Wagner schickt, geblendet durch den Erfolg von »Robert der Teufel«, an *Eugène Scribe* nach Paris einen Entwurf zu einer fünfaktigen Oper »Die hohe Braut« mit dem Ersuchen, daraus unter seinem eigenen Namen ein Textbuch zu verfertigen und ihm die Komposition zu übertragen.
Februar 1837. Da Scribe nicht geantwortet, fragt Wagner nach dem Verbleib seines Textentwurfes und übersendet, um seine Bitte zu unterstützen, die Partitur seines »Liebesverbotes«, über die Scribe ein Gutachten Meyerbeers einholen soll. Gleichzeitig schreibt er an diesen:

Nr. 1. Februar 1837.

À Monsieur Meyerbeer
Compositeur et chevalier de legion d'honneur
à Paris.

Königsberg, 4. Februar 1837.

Verehrter Herr und Meister!

Möge es Sie nicht zu sehr befremden, wenn Sie aus einer so fernen Gegend und von einem Ihnen gewiß so unbekannten Menschen als ich mit einem Briefe belästigt werden; indes ist dies nun einmal etwas, was mit der Berühmtheit zusammenhängt, daß sie selbst in den unbekanntesten Gegenden jedem nah ist, ein jeder auf sie, wie auf etwas ganz genau Bekanntes hinblickt und sich ihm selbst als etwas ganz Unbekanntes naht. Ich muß demnach vor allem eilen, Sie mit mir und meinem Interesse bekannt zu machen, und will dieses mit einem einfachen Signalement beginnen. Ich bin noch nicht 24 Jahre alt, in Leipzig geboren und habe mich, als ich bereits daselbst die Universität besuchte, vor etwa 6 Jahren für die Musik bestimmt; mich trieb eine leidenschaftliche Verehrung Beethovens dazu, wodurch auch meine erste Produktionskraft eine unendlich einseitige Richtung bekam — seitdem, und besonders seitdem ich in das eigentliche Leben und die Praxis trete, haben sich meine Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik, und zumal der dramatischen, wesentlich geändert, und soll ich es leugnen, daß gerade Ihre Werke es waren, die mir diese neue Richtung anzeigten? Es wäre hier jedenfalls sehr am unpassenden Orte, mich in ungeschickte Lobeserhebungen Ihres Genius auszulassen, nur so viel, daß ich in Ihnen die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sah, der sich der Vorzüge der italienischen und französischen Schule zu eigen machte, um die Schöpfungen seines Genius *universell* zu machen. Dies hat mich denn ungefähr auf meine jetzige Bahn gebracht. Das unerhörte Darniederliegen unserer jetzigen deutschen Bühnenkomponisten hat mich zunächst auf das aufmerksam gemacht, was jetzt zu ergreifen ist; daß unsere deutschen nach Paris wandern müssen, um von dort aus erst auf Deutschland wirken zu können, ist allerdings eine schlimme Erscheinung, aber sie ist begründet. Mir kam denn auch ein abenteuerlicher Gedanke, vielleicht sind Sie davon schon unterrichtet — ich fand in einer

neueren deutschen Annonce ein vortreffliches Sujet für eine große Oper auf; es fiel mir jedoch gleich in die Augen, daß eine Verarbeitung desselben für die französische Oper von weit größerer Wirkung sein würde, als für die deutsche. Ich setzte demnach selbst einen Entwurf auf, der nur noch der Versifikation bedarf, um komponiert werden zu können, und übersandte ihn schon im August vorigen Jahres an Herrn Scribe nach Paris. Ich ersuchte ihn, diesen Entwurf einer Durchsicht zu würdigen und, falls er ihm gefiele und er glaube, daß er daraus ein effektvolles Opernbuch machen könne, sich ihn anzueignen, mir dann die Komposition desselben zu überlassen und seine Autorität dazu zu verwenden, daß eine Aufführung einer solchen Oper in Paris zustande käme. Bis jetzt erhielt ich keine Antwort, und ich sehe wohl ein, daß ich indessen unüberlegt gehandelt habe, als ich nicht zugleich Herrn Scribe von meiner Fähigkeit, eine gute und effektvolle Komposition liefern zu können, überzeugt hatte. Ich habe demnach in diesen Tagen ihm die Partitur einer von mir komponierten großen Oper »*Das Liebesverbot*« zugesandt mit der Bitte, sie Ihnen zur Prüfung vorzulegen. In der Hoffnung auf Sie lege ich ihm meine Bitte von neuem ans Herz.
So wäre also eine schickliche Gelegenheit gefunden, Ihnen, verehrter Herr, mich nähern zu können. Wie unendlich viel aber meine ganze Laufbahn, ja mein ganzes Leben von Ihnen abhängt, können Sie leicht ermessen, wenn ich Ihnen eröffne, daß mein glühendster Wunsch und alle meine Anstrengung dahin geht, nach Paris kommen zu können, denn ich spüre etwas in mir, was dort gute Früchte bringen müßte. Die Oper, die Ihnen vorgelegt werden soll, habe ich selbst nach einem Shakespeareschen Stücke, »Maß für Maß«, beendet. Die etwas derben und fast frivolen Anklänge in demselben, sowie das ganze Kolorit überzeugte mich schon während ich daran arbeitete, daß es schwer sei, hier damit Boden zu fassen. Ich dachte dabei schon lebhaft an Frankreich und ließ extra deshalb noch nichts in Deutschland drucken. Wäre es denn wohl möglich, das Sujet von einem geschickten Manne französisch umarbeiten zu lassen und so der Opéra comique zur Aufführung anzubieten? Wenn Ihnen diese Oper gefallen sollte, wäre es vielleicht gerade Ihnen eher als irgend jemand anderes möglich, so etwas zu bewerkstelligen. Der Ruf bezeichnete Sie als einen so edlen, großzügigen Mann, daß ich fast die Unbescheidenheit darauf machte, Sie wirklich zu bitten, mir ein solches Interesse zu widmen, und was bleibt einem Manne wie Ihnen auch noch Schöneres übrig? Künstlerruhm kann Ihnen nicht mehr zuteil werden, denn Sie erreichten schon das Unerhörteste; überall, wo Menschen singen können, hört man Ihre Melodien, Sie sind ein kleiner Gott auf dieser Erde geworden; — wie herrlich ist es nun für den, der diesen Standpunkt erreicht hat, zurückzublicken und denen, die er ringen sieht, zu helfen?
Dies fühlen Sie gewiß schon alles klarer und schöner aus sich, als es Ihnen ein unbedeutendster Mensch, als ich, sagen kann, und ich bin überzeugt, es

handelt sich hier nur darum, Ihre Gunst verdienen zu müssen. Nun wohlan — würdigen Sie mein Werk einer Durchsicht. Ersehen Sie daraus, daß ich mich in mir selbst getäuscht habe, so werden Sie mir dies klarer als irgend jemand anders machen können; halten Sie es für wert, unter Ihren Schutz genommen zu werden, dann versagen Sie ihn mir auch nicht. Mit einem solchen Glücke, wie Sie es mir bereiten können, hängt nicht nur Ehre und äußerer Wohlstand zusammen, sondern es weckt und bildet oft erst Kräfte in uns aus, die wir in unserer schlimmen Lage im lieben Vaterland oft verkümmern und untergehen lassen müssen. Die bloße Notwendigkeit der Selbsterhaltung trieb mich hierher in das unwirtliche und unbedeutende Ostpreußen und hält mich hier fest. Was kann in einer solchen Lage aus einem werden? Es liegt vielleicht nur an einer Erklärung Ihrer Teilnahme, die Sie an meinem Talent, an meinem Werke nehmen, und Sie schaffen wohl etwas aus mir, was sonst spurlos vergehen würde. Werden Sie mir diese verweigern, wenn Sie mich ihrer wert halten?
Wie sehr werde ich aber wohl um Verzeihung zu bitten haben, daß ich mir eine solche Freiheit nahm, Sie durch meine etwas zudringliche Annäherung vielleicht um ein paar kostbare Minuten gebracht zu haben; könnten Sie sich aber in den Seelenzustand eines jungen Mannes versetzen, dem es in allen Nerven zur Entwicklung seiner Kräfte drängt und dem noch immer die Hand fehlt, die diesem Drange den Weg zeigt, so würden Sie mir gewiß Entschuldigung gewähren; Sie werden mir vollends gar diese Hand reichen. Sollten Sie von Herrn Scribe meine Partitur noch nicht erhalten haben, so hätten Sie wohl die Güte, ihn deshalb befragen zu lassen. Sind Sie aber dann damit nur bekannt geworden, so darf ich wohl selbst auf die kühne Hoffnung bauen, von Ihnen selbst über mein Schicksal benachrichtigt zu werden, das ich hiermit ganz in Ihre Hand und an Ihr Herz lege. Von Ihrem Urteil erwarte ich alles.

Ihr in glühender Verehrung ergebener Diener

Richard Wagner.

Juni 1837. Auf Scribes Mitteilung, daß der Entwurf »Die hohe Braut« nie an ihn gelangt sei, übersendet Wagner eine Kopie.

30. November 1838. Wagner wählt zu seinem Benefiz in Riga Meyerbeers »Robert der Teufel«.

Nr. 2. Juli 1839. Wagner teilt Meyerbeer seine Absicht mit, baldigst persönlich nach Paris zu kommen. (Verschollen.)

20. August 1839. Wagner trifft in Boulogne-sur-mer ein. Persönliche Bekanntschaft mit dem hier zur Kur weilenden Meyerbeer. Er macht diesen mit »Rienzi« und »Liebesverbot« bekannt und erhält von ihm wertvolle Empfehlungsschreiben für Paris.

Oktober 1839. Auf der Durchreise durch Paris führt Meyerbeer Wagner persönlich bei Schlesinger ein, der ihn als Korrektor engagiert, sowie bei dem

Direktor Anténor Joly des Renaissancetheaters, wo Wagner das »Liebesverbot« anzubringen hofft. Da diese Verhandlungen jedoch wieder ins Stocken geraten, fleht Wagner Meyerbeers Hilfe an.

Nr. 3. 18. Januar 1840.

À Monsieur Giacomo Meyerbeer

Baden-Baden.

Mein innigverehrter Herr und Meister!

Als Sie Paris verließen, gestatteten Sie Ihrem Schützling, Ihnen von seinen Pariser Angelegenheiten Nachricht zu geben. Und Sie, mein teurer Meister, der Sie nur die Güte und das Wohlwollen selbst sind, werden mir weniger als jeder andere zürnen, wenn ich mit meinen vielleicht beängstigenden Hilferufen Sie sogar bis in Ihre stille Zurückgezogenheit verfolge. Ihre Abreise von Paris —! ach, von da beginnt ein Klagelied in meiner Lebens- und Strebensgeschichte, das dereinst, wenn ich, wie ich keineswegs zweifle, erstaunlich berühmt geworden sein werde, gewiß von irgendeinem großen Poeten in 24 bis 48 Gesängen gefeiert und beweint werden wird ... Kaum habe ich mich noch in Paris gefühlt, sondern nur noch in meiner schönen Tonnelleriestraße vegetiert! Sie können es sich wohl denken, wie ein sensibles Subjekt, wie ich, sich unter solchen Verhältnissen gebärdete, wie es nach Luft schnappte und sehr traurig wurde! ... Die Ouvertüre zu »Faust« komponierte ich in meiner Herzensangst unter sehr vielen Zahnschmerzen ... Fruchtlos waren all meine Versuche, meine Oper im Renaissancetheater zur Annahme zu bringen. Sie allein können helfen, indem Sie Joly eine Oper zu schreiben versprechen. Terrorismus ist das einzige Mittel, und Sie, mein verehrter Selbstbeherrscher aller Töne, können ihn allein anwenden! Ich hoffe in dieser Welt auf kein Heil als von Ihnen. Ich flehe Sie an, mir durch Empfehlungen und Unterstützungen den Weg in die Pariser Öffentlichkeit zu bahnen, um selbst mit dem Geringsten, was Ihr gütiger Wille beschließen sollte, das Leben wenigstens zur Hälfte zu retten ... Mit allen Sünden und Schwächen, Not und Jammer empfehle ich mich Ihnen ehrfurchtvoll, die Erlösung von allem Übel durch Gott und Sie erflehend. Bleiben Sie mir hold, so ist mir Gott aber auch nahe, deshalb gedenken Sie ein ganz klein wenig

Ihres in glühender Verehrung ergebenen Dieners

Richard Wagner.

Kurz darauf erfolgt ein erneuter Hilferuf:

Nr. 4. 15. Februar 1840.

Mein innigst verehrter Herr und Protektor!

Ich strotze von Hilfsbedürftigkeit! Also will ich rasch die Saiten rauschen und die sehr alte und so sehr bekannte Urmelodie erklingen lassen: »Helfen Sie mir!« d. h. in wagnerischer Tonart (— lyrisch, weich und wehmütig —):



Maria Theresia Löw
Wagners Jugendfreundin



Theodor Apel
Wagners Jugendfreund (1835)

Leipzig am 25 April 1836.

Geehrter Herr!

Ihre viel gehabte Güte für meinen Sohn Richard giebt mir Muth zu den Anfange bey Ihnen, ob Sie wohl die Gefälligkeit haben würden, mir auf mein Wort 50 rf für den Richard zu leihen. Ich verspreche die eine Hälfte Monat Juli und den nächstfolgenden October die zweite Hälfte an Sie mit Dank zurück zu zahlen. Mein Sohn ist jetzt in einer, ich glaube doch noch nie gewesenen Noth, und ich muss suchen zu helfen, jedoch auf meine Weise, nicht wie er sich immer geholfen hat, und so würde ich bitten das Geld mir zukommen zu lassen, und Sie es auch zurück erhalten werden. Meine Wirthschafts-Casse ist nicht so beschaffen, dass ich diese Summe vorzüglich zu etwas anderes verwenden könnte. Sollte es Sie für den Augenblick geniren, so kann es auch mit der Summe nicht lange Anstand haben.

Mit Hochachtung unterzeichnet sich

Johanne Geyer.

Brief von Wagners Mutter Johanna Geyer an Theodor Apel vom 25. April 1836

Vielen Dank!

Sie würden mich zu aufrichtigem Danke verbinden, wenn Sie Ihre Stellung zu dem Leipziger Stadttheater dafür verwenden wollten, dass meine Opern auf demselben ganz und gar nicht mehr gegeben würden.

In der Hoffnung auf eine freundliche Erfüllung meiner Bitte, verbleibe ich Ihr

ergebener

Richard Wagner

Luzern 6. März 1869

Brief von Richard Wagner an Heinrich Laube vom 6. März 1869

»Haben Sie doch die übermäßige Güte, ein auffrischendes Briefchen an Anténor Joly zu schreiben!« . . . Mit vieler Freude kann ich vermelden, daß es mir dank Ihrer gütigen Fürsprache gelungen ist, Habeneck zu einer Probe meiner Ouvertüre [Kolumbus] zu veranlassen. Das sämtliche Orchester zeigte mir durch einen wiederholten und anhaltenden Applaus an, daß es nicht unzufrieden war . . . Mein Dankgefühl, das mich gegen Sie, mein hochherziger Protektor, beseelt, kennt keine Grenzen. Ich sehe kommen, daß ich Sie von Äonen zu Äonen mit Dankesstammeln verfolgen werde. Die Versicherung kann ich Ihnen geben, daß ich auch in der Hölle noch Dank stammeln werde ...

Ihr mit Herz und Blut ewig verpflichteter Untertan

Richard Wagner.

März 1840. »Das Liebesverbot« wird vom Renaissancetheater angenommen. Doch der bald eintretende Bankerott des Theaters vereitelt die Aufführung.

Nr. 5. März 1840. Wagner bittet Meyerbeer um Empfehlungen an Pariser Sänger, die seine französischen Romanzen propagieren können. (Verschollen.) Meyerbeer schickte ihm ein Schreiben an Madame Dorus-Gras, seine erste Alice, in dem er ihr den Überbringer »jeune compositeur allemand d'un grand mérite« wärmstens empfiehlt.

Nr. 6. Juni 1840. Da der Plan mit dem Renaissancetheater gescheitert, bittet Wagner Meyerbeer um Einführung beim Direktor der Opéra, Leon Pillet. (Verschollen.)

Juli 1840. Meyerbeer macht Wagner auf der Durchreise durch Paris persönlich mit Direktor Pillet bekannt. Wagner reicht diesem einen Entwurf zu »Der fliegende Holländer« ein.

Nr. 7. Juli 1840. Großer überschwenglicher Aufsatz Wagners: »*Über Meyerbeers Hugenotten.*« (Vgl. »Die Musik«, X, Heft 14.)

Nr. 8. September 1840.

An

Giacomo Meyerbeer

Bad Ems.

Mein innigverehrter Herr und Gönner!

Mögen Sie um des Himmels willen nicht zu ungütig aufnehmen, wenn ich Sie abermals mit der Erinnerung an meine unbedeutende Person belästige. Ob Sie noch ein geringes Teil Teilnahme für mich bewahrt haben, weiß ich nicht und kann es um so weniger hoffen, da ich immer mehr zu dem Bewußtsein gelange, wie wenig ich Ihrer wert bin . . . Wie ich in Erfahrung gebracht habe, reist dieser Tage Direktor Pillet nach Bad Ems, um sich dort mit Ihnen, sehr verehrter Meister, zu beraten. Ob Sie nun gestimmt sein würden, die Verpflichtung dieses Herrn gegen Sie vielleicht zu einer geneigten Erwähnung eines armen Aspiranten meinesgleichen zu benutzen, bin ich ebenfalls nicht

imstande vorauszusehen. Nur die eine Bitte wage ich: — sollte es Ihrer höheren Einsicht sowie dem Grad Ihres Interesses, das Sie vielleicht noch für mich hegen, angemessen und genehm sein, so ersuche ich Sie in tiefster Demut, ein gutes Wort für mich und meinen »Fliegenden Holländer« fallen zu lassen, von dem ich einige Nummern zur Audition fertig habe . . .

Ihr untertänigster Scolare

Richard Wagner.

Nr. 9. Januar 1841. Wagner widmet den von ihm bearbeiteten Klavierauszug von Donizettis »Favoritin« Meyerbeer:

»Herrn Dr. G. Meyerbeer, Kgl. Preußischer Generalmusikdirektor, Mitglied des Institut de France, Ritter hoher Orden p. p. in Verehrung gewidmet

Richard Wagner.«

Nr. 10. Januar 1841. Wagner hatte seinen inzwischen beendeten »Rienzi« dem Hoftheater in Dresden eingereicht. Er fleht Meyerbeer, der in Berlin weilte, um seine Fürsprache an. (Verschollen.) Da er ohne Antwort bleibt, entringt sich seiner Verzweiflung in einem Brief an Laube (13. April 1841) der Stoßseufzer: »Der unselige Meyerbeer!!« Doch dieser hatte sich bereits bei Intendant von Lüttichau für ihn verwandt und durch seine Empfehlung die Annahme des Werkes in Dresden entschieden.

18. März 1841. Meyerbeer an Grafen Lüttichau:

Ihre Exzellenz werden mir vergeben, wenn ich Sie mit diesen Zeilen belästige, ich erinnere mich aber Ihrer steten Güte für mich zu lebhaft, um einem jungen interessanten Landsmann es abschlagen zu dürfen, wenn er, mit vielleicht zu schmeichelhaftem Vertrauen auf meine Einwirkung bei E. E., mich bittet, sein Anliegen mit diesen Zeilen zu unterstützen. Herr Richard Wagner aus Leipzig ist ein junger Komponist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie besitzt, und dessen Lage wohl überhaupt die Teilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. Sein größter Wunsch ist, die Oper »Rienzi«, deren Text und Musik er verfaßt hat, auf die neue Königliche Bühne zu Dresden zur Aufführung zu bringen. Einzelne Stücke, die er mir daraus vorgespielt, fand ich phantasiereich und von vieler dramatischer Wirkung. Möge der junge Künstler sich des Schutzes E. E. zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes Talent allgemeiner anerkannt zu sehen. Ich nehme nochmals die Nachsicht E. E. in Anspruch und bitte Sie, mir Ihr geneigtes Wohlwollen zu erhalten.

Hochachtungsvollst E. E. ergebenster Diener

Meyerbeer.

Juni 1841. Da Wagner mit der Opéra wegen seines »Holländer« zu keinem Abschluß kam, beendete er auch dieses Werk für Deutschland und sandte am 27. Juni das Textbuch an den Berliner Intendanten Graf Redern. Er

bezog sich hierbei auf Meyerbeer, »welchem persönlich bekannt zu sein ich das unschätzbare Glück genieße«.

November 1841. Wagner übersendet auch die inzwischen beendete Partitur des »Holländer« nach Berlin. Gleichzeitig wendet er sich

Nr. 11. 20. November 1841 an Meyerbeer, Baden-Baden:

Innigverehrtester Herr! So oft schon habe ich Sie, und gewiß zu Ihrem Leidwesen, mit umständlichen und ermüdenden Briefen belästigt, daß ich in der Furcht, Sie aufs neue in dieser Art zu quälen, gar nicht wieder zu dem Entschlusse kommen würde, Ihnen abermals zu schreiben, wenn ich nicht zugleich den festen Vorsatz faßte, das, was es mich diesmal Ihnen mitzuteilen drängt, so kurz wie möglich von mir zu geben. Es betrifft — — eine Bitte. Was könnte es anderes sein? Ohne Sie, mein hochgeehrter Gönner, soll ich nun einmal nichts beginnen und nur durch Sie soll ich zu etwas gelangen. Das erstere ist nun seit zwei Jahren zum Instinkt geworden und das zweite hat sich mir vor kurzem glänzend erwiesen. Das gütige Fürwort, welches Sie (wie ich denn endlich wohl auch erfahren habe) bei der Dresdener Hoftheaterdirektion für mich einlegten, hat seine besten Früchte getragen: vor Januar sehe ich der Aufführung meines »Rienzi« in Dresden entgegen. Dank! Dank! herzlichen Dank! Das glorreiche Fürwort nun, ich spreche es noch einmal an, und zwar für Berlin. Ich habe soeben eine kleinere Oper »Der fliegende Holländer« vollendet und stehe im Begriffe, sie dem Grafen v. Redern mit der Bitte zuzustellen, eine Aufführung in Berlin im Laufe dieses Winters zu gestatten. Zugleich habe ich mich erdreistet, Seiner Majestät dem König von Preußen selbst zu schreiben und ihn um seinen mächtigen Schutz anzusprechen. Dies alles — ich weiß es, wird mir leider nur sehr wenig helfen, da ich nicht einen einzigen Freund oder Bekannten in Berlin selbst habe, der sich meiner Interessen mit einiger Aussicht auf Erfolg annehmen könnte. Mir bleibt daher nichts weiter übrig, als, mich auf die tausend Beweise Ihrer gütigen Teilnahme stützend, Sie abermals um Ihre Hilfe anzurufen. Sollte es sich, mein hochverehrter Herr, irgend mit Ihrer Einsicht und Ihrer Aufgelegtheit vertragen, so flehe ich Sie inständigst an, vielleicht gelegentlich eine Zeile zu meinen Gunsten an den Grafen v. Redern miteinfließen zu lassen: sie wird, ich habe davon die glänzendsten Beweise, ein mächtiges Gewicht in meine Wagschale legen, und da Sie so unendlich viel schon für mich taten, so darf ich vielleicht nicht unbegründet hoffen, Sie würden mir auch diesen Wunsch erfüllen.

Herzlich habe ich zu bedauern, daß ich aus dem neuerlichen Wechsel Ihres Aufenthalts ersehe, daß das gewünschte Wohlsein Ihrer Frau Gemahlin noch nicht gänzlich wieder eingetreten ist. Dennoch dürfte mir das Gelegenheit geben, Sie, mein hochverehrter Herr und Meister, bald einmal wieder persönlich begrüßen zu können, wonach ich wie nach einem wahren Labsal

schmachte. Im Januar nämlich gedenke ich der Aufführung meines »Rienzi« wegen nach Dresden zu reisen, und glücklich würde ich mich schätzen, wenn es mir erlaubt sein würde, durch einen kleinen Umweg mir das außerordentliche Vergnügen zu verschaffen, Ihnen meine Huldigungen persönlich zu Füßen legen zu können. Jedoch — ich versprach kurz zu sein, lassen Sie mich daher an die Erfüllung meines Gelübdes denken und mit dem gerührtesten mich von neuem Ihrer Güte und Geneigtheit empfehlen als

Ihren ewiggetreuen

Richard Wagner.

So vertraue ich auf Dero gütige Fürsorge.

Nr. 12. Ende November 1841. An G. Meyerbeer, Berlin.

Mein hochverehrter Herr und Meister! Zwei Worte von Ihnen haben mich aufs neue glücklich und gründlich mit meinem Schicksale ausgesöhnt! Eben hatte der gottlose Chef der »Gazette musicale« Sie willkürlich nach Baden versetzt, wodurch ich verleitet worden war, Ihnen dorthin eine demütige Bitte zu adressieren, als er mir die Nachschrift Ihres letzthin an ihn gerichteten Briefes zeigte, worin Sie mir abermals zu meiner innigsten Rührung bezeugten, daß Sie nicht aufhörten, mit schützender Sorgfalt meiner eingedenk zu sein. Ach, wenn Sie wüßten, welche unermeßliche Wohltat Sie mir dadurch angedeihen ließen! Wenn Sie empfinden könnten, zu welch überschwenglichem Dankgefühle Sie mich durch diesen so einfach an den Tag gelegten und deshalb so hoch ehrenden Beweis Ihrer Teilnahme hinreißen! Ich werde in alle Ewigkeit nichts anderes gegen Sie aussprechen dürfen, als Dank! Dank!
Ihre beglückenden Zeilen haben in und um mir eine ganze Revolution bewirkt. Ich armer Narr, der ich immer nur in die Zukunft hineinarbeite, in der Gegenwart aber nichts höre und sehe, ja kaum darin existiere — saß nun in meinem Stübchen bei meiner armen, von mir und von äußeren Sorgen gequälten Frau und sah auf die Früchte des letzt verlebten oder vielmehr durchgemarterten Sommers. Diese Früchte, ein stummes Textbuch und ein ziemliches Stück Partitur lagen vor mir und frugen mich, was mit ihnen werden sollte? Mir fiel nichts Gescheiteres ein, als sie einzupacken, nach Berlin zu schicken und ihnen einen untertänigsten Brief an den Grafen v. Redern mitzugeben: — ich wußte, sie würden dort verfaulen, und doch fiel mir nichts Besseres ein. Da ging mir das Evangelium auf, denn von Ihrer gepriesenen Hand geschrieben stand: »ich werde dasselbe bei dem Grafen v. Redern zu erlangen suchen!« . . . Gott mache Ihnen jeden Tag Ihres schönen Lebens zur Freude und trübe Ihr Auge nie mit Kummer, dies das aufrichtigste Gebet

Ihres alleraufrichtigsten Schülers und Dieners

Richard Wagner.

9. Dezember 1841. Meyerbeer, dem Buch und Partitur des »Holländer« vom Grafen Redern zur Prüfung übergeben worden waren, gab darüber ein glänzendes Gutachten ab.

»Ich hatte vorgestern bereits die Ehre, Ew. Hochwohlgeboren von diesem interessanten Tondichter zu unterhalten, der durch sein Talent und seine äußerst beschränkte Lage doppelt verdient, daß die großen Hoftheater als offizielle Beschützer deutscher Kunst ihm nicht ihre Szenen verschließen. — Ew. Hochgeboren hatten auch die Güte, uns zu versprechen, daß Sie ihm durch einige Zeilen den Empfang der Partitur und Dero Geneigtheit dieselbe zu prüfen anzeigen würden. Indem ich mir erlaube, dieses in Erinnerung zu bringen, habe ich zu gleicher Zeit die Ehre . . . Meyerbeer.«

14. Dezember 1841. Wagner erhält die offizielle Nachricht, daß »Buch und Partitur richtig eingegangen und von Meyerbeer besonders warm empfohlen worden sei«. Er beeilt sich, seinem Gönner zu danken.

Nr. 13. Mitte Dezember 1841. An G. Meyerbeer, Berlin.

Gedenken Sie meiner und nehmen Sie im voraus den wärmsten Dank für die unschätzbaren Freundschaftsdienste hin, um die ich so Erwiderungsunfähiger Sie anspreche. Wüßte ich, daß Sie noch viel glücklicher werden könnten, als Sie sind, so würde ich Ihnen die Erreichung des höchsten Glückes dagegen wünschen, jetzt muß ich aber nur Egoist sein und Sie bitten, mich eines kleinen Teils Ihres Glückes und Ruhmes teilhaftig werden zu lassen. Es steht bei Ihnen — somit in der besten Hand und dem vermögendsten Willen.

Mit Bewunderung und Verehrung

Ihr Richard Wagner.

5. Januar 1842. Wagner an Robert Schumann:

»Halévy ist offen und ehrlich und kein absichtlich schlauer Betrüger wie Meyerbeer. Daß Sie aber auf diesen nicht schimpfen! Er ist mein Protektor und — Spaß beiseite — ein liebenswürdiger Mensch!«

2. März 1842. Da Wagner von Berlin keinen endgültigen Bescheid wegen des »Holländer« erhielt, auch Meyerbeer nichts von sich hören ließ, sandte er durch seinen Schwager Avenarius einen Boten mit einem kurzen Briefchen (Nr. *14*, verschollen) in Meyerbeers Berliner Wohnung, der sich mündlich Auskunft erbitten sollte. Wenige Tage später ging ihm die offizielle Mitteilung der Annahme des »Holländer« für Berlin durch die Generalintendanz zu.

21. April 1842. Zu den Proben des »Rienzi« nach Deutschland zurückgekehrt, besuchte Wagner seinen Gönner in Berlin. »Ich verlor gestern einen ganzen Tag, um Meyerbeer anzutreffen, den ich denn erst am Abend flüchtig zu sprechen bekam. Heute um 2 Uhr hat er mir ein Rendezvous gegeben.« (An Avenarius 21. April 1842.)

April 1842. Als Wagner Paris verließ, nahm er mehrere Partituren mit, aus denen er für Schlesinger noch Arrangements anzufertigen hatte, darunter auch Meyerbeers »Hugenotten« und »Robert der Teufel«.

Oktober 1842. Wagner teilt Meyerbeer den stürmischen Erfolg mit, den sein »Rienzi« in Dresden errungen. (Nr. *15*, verschollen.)

7. Dezember 1842. Meyerbeer an Hofrat Winkler:
»Haben Sie die Güte, Herrn Richard Wagner zu sagen, daß ich mich herzlich über den glücklichen Erfolg seiner Oper freue und ihm für seinen freundlichen Brief danke.«

25. Februar 1843. Wagner an Schumann:
»Das eine hat mich erschreckt und — ich gestehe es Ihnen — der Sache selbst wegen erbittert: daß Sie mir so in aller Ruhe hinsagen, manches in meinem ›Holländer‹ schmecke oft nach — *Meyerbeer.* Vor allem weiß ich gar nicht, was überhaupt auf dieser weiten Welt ›Meyerbeerisch‹ sein sollte, außer vielleicht raffiniertes Streben nach seichter Popularität; etwas wirklich Gegebenes kann doch nicht Meyerbeerisch sein, da in diesem Sinne Meyerbeer ja selbst nicht Meyerbeer, sondern Rossinisch, Bellinisch, Auberisch, Spontinisch usw. ist. Gäbe es aber wirklich etwas Vorhandenes, Konsistentes — was ›Meyerbeerisch‹ zu nennen wäre, wie man etwas ›Beethovenisch‹ oder meinetwegen ›Rossinisch‹ nennen kann, so gestehe ich, müßte es ein wunderbares Spiel der Natur sein, wenn ich aus *dem* Quelle geschöpft hätte, dessen bloßer Geruch aus weiter Ferne mir zuwider ist; es wäre dies ein Todesurteil über meine Produktionskraft; und daß Sie es aussprechen, zeigt mir deutlich, daß Sie über mich durchaus noch keine unbefangene Gesinnung haben, was sich vielleicht aus der Kenntnis meiner *äußeren* Lebensverhältnisse herleiten läßt, da diese mich allerdings zu dem *Menschen* Meyerbeer in Beziehungen gebracht haben, durch die ich ihm zu Dank verpflichtet worden bin.«

6. April 1843. Meyerbeer teilt Wagner mit, daß der »Holländer« »binnen vier Wochen in Berlin herauskommen werde«. Wagner ist über die dortigen ständigen Verzögerungen, an denen aber nicht Meyerbeer, sondern der Wagner feindlich gesinnte neue Intendant v. Küstner schuld war, erbost. Er schreibt in der Wut an Lehrs (7. April 1843): »Man sieht es ja, was so ein Hans Narre, wie der Meyerbeer, uns für Schaden macht; — halb in Berlin, halb in Paris bringt er nirgends etwas zustande, am allerwenigsten in Berlin; — wie scheußlich es dort steht, ist gar nicht zu beschreiben: das kommt davon, wenn man den Mantel so nach allen Winden hängen lassen muß, wie Freund Giacomo!«

Anfang Januar 1844. Wagner weilt zur endlich zustande kommenden Erstaufführung des »Holländer« in Berlin und ist mehrfach Gast in Meyerbeers Hause.

20. September 1844. Meyerbeer und Spontini wohnen der zwanzigsten Aufführung des »Rienzi« in Dresden bei. »Meyerbeer versprach mir, Hand und Kopf daran zu setzen, diese Oper auf das baldigste den Berlinern vorzuführen.«

Nr. 16. 26. Dezember 1844.

An

Generalmusikdirektor Meyerbeer

Berlin.

Hochverehrtester Freund und Gönner!

Ich danke Ihnen für die Bereitwilligkeit, das Komitee zur Errichtung eines Denkmals für unseren Carl Maria v. Weber in Dresden zu unterstützen und schlage zu diesem Zwecke die Überweisung der Einnahme einer Weberschen Oper im neueröffneten Berliner Opernhause vor . . .
Zu Ihrem neuesten großen Erfolge [»Ein Feldlager in Schlesien«] spreche ich Ihnen meine herzlichsten Glückwünsche aus. In der Angelegenheit der sehnlichst gewünschten Aufführung meines »Rienzi« und der Wiederaufnahme des »Fliegenden Holländer« bitte ich Sie, mir ein gütiger Anwalt zu sein. Zum Dank verspreche ich bei unserer nächsten Zusammenkunft Ihrem Zwerchfell die herrlichste und wohltuendste Erschütterung: — ich muß Ihnen nämlich sehr viel von Spontini erzählen . . .

Ihr dankbarst ergebener

Richard Wagner.

Dezember 1845. Wagner weilt in Berlin, um die Aufführungen seiner Opern persönlich zu betreiben. Meyerbeer ist abwesend. Doch Frau Meyerbeer nahm ihn sehr herzlich auf. »Die Meyerbeer, die mich durch große Herzlichkeit und Teilnahme überrascht hat, hält Rederns Plan, daß ich zu meiner nächsten Oper den königlichen Auftrag für Berlin erhalten solle, für das allerbeste; ihr Mann kommt Weihnachten zurück; dann soll alles in Ordnung gebracht werden.« (An Minna 12. Dezember 1845.)

Nr. 17. 27. Dezember 1845.

An

Generalmusikdirektor Meyerbeer

Berlin.

Mein hochverehrter Freund und Gönner!

Da ich Sie bei meinem Besuche in Berlin am 19. Dezember leider nicht angetroffen, erstatte ich Ihnen von den Ergebnissen meiner wiederum vergeblichen Bemühungen bei Herrn v. Küstner brieflich Bericht. Nur das Versprechen einer Aufführung des »Rienzi« für September habe ich erhalten können, an den »Tannhäuser« wäre dorten vorerst gar nicht zu denken. Ihre Gattin, der ich in Ihrer Abwesenheit Graf Rederns Plan, mir von dem Könige den Auftrag zur Komposition einer kürzlich vollendeten neuen Operndichtung [»Lohengrin«] für die Berliner Hofoper auszuwirken, entwickelte, hält diesen für das allerbeste. Zwar hat mir mein Dresdener Intendant bereits den Wunsch ausgedrückt, auch dieses mein neuestes Werk der hiesigen

Bühne zur ersten Aufführung zu überlassen, doch ich selbst würde in dieser Hinsicht Berlin durchaus den Vorzug geben. Dresden ist, zum übrigen Deutschland gehalten, eine anständige Provinzstadt und seine Stimme verübt keinen Einfluß; Berlin ist die einzige Stadt, die diesen nötigen Einfluß übt, und dieses Berlin bleibt mir so gut wie verschlossen! . . .
Die Lage der Dinge in Deutschland ist für mich so niederdrückend, daß, wäre ich nicht ein armer Teufel — ich mich schon längst entschlossen haben würde, die Verbreitung meiner Opern gänzlich aus dem Auge zu lassen. In diesem Dilemma erbitte ich von Ihnen, der Sie mir früher einmal erlaubt haben, grenzenlos freimütig gegen Sie zu sein, Rat und Hilfe . . .

Mit wahrster und dankbarster Hingebung verbleibe ich

Ihr gehorsamster

Richard Wagner.

Nr. 18. 4. Januar 1846.

An

Generalmusikdirektor Meyerbeer

Berlin.

Mein hochverehrter Herr und Freund!

In leidenschaftlicher Sorge für mein nächst zu gebärendes Kind, dem ich im voraus ein möglichst bestes Los auf Erden bereiten möchte, lege ich Ihnen die schon in meinem kürzlichen Schreiben berührte einfache, aber vielsagende Bitte ans Herz, bei dem Könige den Auftrag zu erwirken, diese Dichtung für sein Hoftheater in Berlin zu komponieren. Sollte es zweckmäßig sein, dem König die Dichtung selbst vorzulesen, so würde ich mich dazu schleunigst in Berlin einfinden . . .

Für ewig Ihr hochverpflichteter

Richard Wagner.

Mit einem Manuskript: d. g. B.

Oktober 1846. Meyerbeer wünschte den »Tannhäuser« in Dresden zu hören. Dies ließ sich leider nicht ermöglichen. »Hoffentlich wird Meyerbeer ein anderes Mal auch wieder frei werden, und ich lasse ihn bitten, wenn er späterhin wieder einmal Lust zum ›Tannhäuser‹ verspürt, mir es doch ja sagen zu lassen, ich richte es dann schon so ein . . . Will mir Meyerbeer nützen, so soll er machen, daß er Operndirektor in Berlin wird; außerdem könnte er mir auch tausend Taler borgen, für die ich ihm gern 4 bis 5 Prozent Zinsen zahle.« (An Frommann 9. Oktober 1846.)

September 1847. Endlich macht Berlin mit »Rienzi« ernst. Wagner studiert sein Werk selbst ein. Er besucht natürlich wiederholt Meyerbeer, der in Berlin, namentlich bei Hof, sehr einflußreich ist. »Gestern besann ich mich endlich, daß es die höchste Zeit sei, sich bei M. zu melden, der hier ist; ich

traf ihn nicht an und brachte vorläufig eine Karte an. Der wird wahrscheinlich auch nicht überglücklich über meinen ›Rienzi‹ sein!« (an Minna 23. September 1847.) — »Heute bin ich bei Meyerbeer zu Tisch! Der reist bald ab; — desto besser!« (An Minna 3. Oktober 1847.) — Den Mißerfolg des »Rienzi« in Berlin führte Wagner später auf Meyerbeers Intrigen bei der Presse zurück. Er behauptet auch, daß »Meyerbeer (durch seinen Freund Redern) den König davon abzuhalten gewußt hat, eine der drei von mir dirigierten Vorstellungen zu besuchen, sowie mich bei sich zu empfangen«. (An Schindelmeißer, Juni 1854.)

Juni 1849. Auf der Flucht von Deutschland nach der Schweiz traf Wagner zufällig in Paris bei Schlesinger mit Meyerbeer zusammen. Es soll dabei (vgl. Autobiographie 494) zu einer etwas gereizten Diskussion gekommen sein.(?)

27. Juni 1849. Meyerbeer an Kaskel:

»Vor einigen Tagen habe ich ganz unvermutet R. W. begegnet. Ist es denn wahr, was ich in deutschen Zeitungen gelesen habe, daß derselbe nicht mehr in sächsischen Diensten ist, weil er bei dem Dresdener Aufstand sich kompromittiert hat?«

Juni 1849. Wagner an Liszt:

»Meyerbeer ist klein, durch und durch, und leider begegne ich keinem Menschen mehr, der dies irgendwie zu bezweifeln Lust hätte.«

1. Dezember 1849. Wagner an Liszt:

»Weder habe ich Geld, noch bin ich in der Intrige bewandert: desto mehr aber der vortreffliche Meyerbeer, vor dem jeder ehrliche Künstler in Paris bereits längst die Waffen gestreckt hat; ich kenne viele Tüchtige von ihnen, die mir in Paris erklärten, sie dächten unter der gegenwärtigen Herrschaft des reichen und intriganten Meyerbeer nicht im entferntesten mehr daran, auf der Großen Oper herauszutreten.«

Februar 1850. Wagner besucht in Paris die 47. Aufführung von Meyerbeers »Der Prophet«. (Satirische Schilderung an Uhlig.)

September 1850. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« erscheint unter dem Pseudonym Karl Freigedank Wagners Vorstoß: »*Das Judentum in der Musik*«. »Ich hegte einen lang verhaltenen Groll gegen die Judenwirtschaft, einen Groll, der meiner Natur so notwendig ist, wie Galle dem Blut« (an Liszt). An Ritter schreibt Wagner bei Übersendung seines Aufsatzes: »Sollten die Juden auf den unglücklichen Einfall kommen, die Sache gegen mich in das Persönliche hinüberzuziehen, so würde es ihnen sehr übel bekommen, da ich mich nicht im mindesten fürchte, selbst wenn *Meyerbeer* mir frühere Gefälligkeiten gegen mich vorwerfen lassen wollte, die ich bei solcher Gelegenheit auf ihre wahre Bedeutung zurückführen würde.« (24. August 1850.)

Frühjahr 1851. Im ersten Teil seiner Schrift »*Oper und Drama*« rechnet Wagner scharf und vernichtend mit der Kunstrichtung Meyerbeers ab. An Uhlig schreibt er 10. März 1851: »Ich schrieb diese Einleitung in der Meinung, das Ganze sollte eine Folge von musikalischen Zeitungsartikeln werden; jetzt als Eingang eines größeren Buches macht dieser Ton eine zu bissige, vielleicht kleinliche Wirkung auf den Leser. Es wäre doch entsetzlich, wenn das Buch für einen bloßen Angriff auf *Meyerbeer* angesehen werden könnte. Ich wünschte manches dieser Art noch zurücknehmen zu können. Wenn ich es lese, klingt der Spott nie giftig — lesen es aber andere, so kann ich ihnen oft wie ein leidenschaftlich Verbitterter vorkommen, als der ich nun allerdings selbst meinen Feinden nicht erscheinen möchte.«

28. September 1852. Wagner an Franziska:
»Durch Meyerbeers Dummheit, der neuerdings ein Heer gewisser Skribenten gedungen hat, bin ich in Paris plötzlich berühmt oder mindestens doch sehr interessant geworden . . . Die Aussicht auf einen furchtbaren, aber wichtigen und ungemein erfolgreichen Kampf mit Meyerbeer stachelt meine — nenne es: Bosheit.«

13. Oktober 1852. Wagner an Franziska:
»Albert schrieb mir kürzlich von Johanna [Wagners] Pariser Kontrakt, und daß dieser sich einzig auf Meyerbeer beziehe. Von ganzem Herzen habe ich ihm meinen Schmerz darüber ausgesprochen, daß gerade Johanna, die *mir* so nahe steht, sich an den habsüchtigen Juden hat verschachern müssen; sie konnte wohl eine edlere Aufgabe für ihre Jugendkraft haben, als dem modernden Gerippe noch sich aufzuopfern!«

Sommer 1855. Während Wagner als Dirigent der Philharmonischen Konzerte in London weilte (er mußte hierbei auch Arien aus Meyerbeerschen Opern dirigieren), traf dort Meyerbeer zur Aufführung seines »Nordstern« ein. Zufällige peinliche Begegnung der beiden Gegner im Salon des Sekretärs Hogarth, der sie einander vorstellte, mit der Frage: »Sie kennen sich doch wohl?«

4. April 1859. Wagner wohnt der Premiere von Meyerbeers »Dinorah« bei.
25. Januar 1860. Meyerbeer ist bei Wagners erstem Pariser Orchesterkonzert anwesend.

13. März 1861. Auch bei dem katastrophalen Durchfall des »Tannhäuser« in der Opéra ist Meyerbeer zugegen. Er zieht daraus sogar indirekt Nutzen, indem die kostbare Ausstattung und einige lediglich für den »Tannhäuser« getroffene Engagements nunmehr den Aufführungen seiner Oper zugute kommen.

2. Mai 1864. Meyerbeer stirbt zu Paris.
Richard Wagner wird von König Ludwig II. nach München berufen.

ISLÄNDISCHE VOLKSMUSIK UND GERMANISCHE EMPFINDUNGSART

EINIGE ANREGUNGEN

VON

JÓN LEIFS-ÍSLAND (z. Zt. WERNINGERODE)

Von Island weiß die Welt fast so wenig wie der Neger von dem Mond. Dies ist nur eines der vielen Zeichen dafür, wie weit die Unterdrückung des Germanentums bereits fortgeschritten ist. Der Name Edda ist vielen bekannt, aber wenige wissen, daß dieses Buch, sowie die vielen anderen Meisterwerke der altnordischen Literatur in isländischer Sprache geschrieben wurde. An den Universitäten wird die altnordische Sprache vertreten, aber man weiß es kaum oder beachtet es nicht, daß diese Sprache in Island noch lebt. Man vermutet sogar nicht selten in Island Eskimokultur und weiß nicht, daß Island durch nordische Wikinger, Herrscher und Könige, denen die Herrschaft Haralds Haafagers unerträglich war, erstmalig bebaut wurde, und man weiß auch nicht, daß deren Nachkommen, das kleine isländische Volk, trotz der größten Not, die wohl je ein Volk gelitten hat, unbeeinflußt noch lebt, sich stolz seine Eigenart, Kultur und Rasse bewahrt hat und in Form eines unabhängigen Königreiches emporentwickelt.

Es waren, und sind heute noch, zum großen Teil Deutsche, die der Welt zum zweitenmal Islands Kultur zuführten. Man braucht nur an die Sammlung »Thule« des Diederichsschen Verlages in Jena (der vortreffliche Einleitungsband von Felix Niedner voran) und die durch denselben Verlag vertretene »Vereinigung der Islandfreunde« zu erinnern. Das Gebiet der isländischen Volksmusik blieb jedoch bis jetzt fast unerforscht. Wohl das Einzige über diesen Stoff, was als wissenschaftliche Forschung betrachtet werden kann, bleibt ein Aufsatz von Professor Dr. Hammerich-Kopenhagen in den Sammelbänden der internationalen Musikgesellschaft (I. Jahr, Heft 3). Dieser Aufsatz ist aber etwas einseitig gehalten und stellt, trotz aller Genauigkeit, ein gewisses Unverständnis dar, wie es die Isländer leider allzuoft von den Dänen haben spüren müssen. Den größten Stoff zur Forschung isländischer Volksmusik hat der isländische Pfarrer Bjarni Torsteinsson geliefert Er hat mit großer Gewissenhaftigkeit und unermüdlichem Fleiß, ohne die großen Mühen zu scheuen, 25 Jahre lang isländische Volkslieder aus dem Volksmund und aus Manuskripten gesammelt und unter dem Titel »Íslenzk Tjódlög«, Kaupmannahöfn 1906—1909 (1000 Seiten oktav) herausgegeben. Dies ist lediglich eine Ansammlung von Material ohne wissenschaftliche Deutung. Das Material hat der Verfasser dieses Aufsatzes einer Prüfung unterzogen*) und meint dort Merkmale einer Eigenart gefunden zu

*) Das Resultat dieser Prüfung ist in der Zeitschrift der isländischen literarischen Gesellschaft (»Skírnir« XCVI. Jahr) niedergelegt.

haben, die deutlich darauf hinweisen, daß Island nicht nur die tausendjährige alte Sprache, sondern auch die Urkeime germanischer Musik bewahrt hat. Von welcher tiefgreifenden Bedeutung für die Beurteilung der gesamten Kunstmusik dies sein wird, ist noch nicht zu übersehen. Von der isländischen Volksmusik ist vieles und vielleicht gerade das Bedeutendste noch nicht gesammelt. Bei dem großen Umfange des Stoffes muß die endgültige Forschung den Wissenschaftlern überlassen werden. Hier muß sich der Verfasser darauf beschränken, Anregungen zu geben, die vielleicht erst mehrere Generationen später ihr Ziel erreichen. Die Isländer selbst sind noch kaum zu einem Erfassen oder zum Überblick ihrer Volksmusik gekommen. Dafür gibt es zwei Hauptgründe. Erstens haben die großen Verkehrsschwierigkeiten in Island einen geistigen Austausch zwischen den einzelnen Distrikten unmöglich gemacht. Zweitens vermeidet es die reservierte Vornehmheit des Nordländers und des Germanen, andere mit seinen Gefühlen zu überschütten. Die Worte Nordländer und Germane werden hier meist in derselben Bedeutung verwendet, unter Germanentum aber vorzüglich das *alt*germanische Wesen verstanden. Es erübrigt sich, dieses Wesen hier näher zu erläutern, denn dazu sind bekannte Unterlagen genug vorhanden. Beim Erklären der Merkmale isländischer Volksmusik muß aber eine gewisse Kenntnis des isländischen und germanischen Wesens vorausgesetzt werden.

Unter Volksmusik versteht der Verfasser nur die genialen Keime, die mehrere Jahrhunderte hindurch erhalten bleiben, im Gegensatz zu den »Schlagern«, die höchstens einige Jahre lebensfähig sind. Es werden hier zehn Merkmale der isländischen Volksmusik aufgezählt.

I. *Enger Bewegungsraum.* Die Melodien finden oft ihre Ausdrucksmöglichkeiten in einem engen Bewegungsraum. Es gibt da Lieder, die sich nur im Raume einer Terz bewegen, wie z. B.:



Selten beträgt der Bewegungsraum eine Oktave und fast nie mehr als eine Oktave. Vielleicht ist da schon erkannt worden, wie musikalisch unbegründet der Registerwechsel der menschlichen Stimme ist (vgl. auch den Klangsinn im Zwiegesang).

II. *Wiederholte Noten.* Die isländische Volksmusik bringt öfters wiederholte Noten mit schweren Akzenten.

III. *Sprünge.* Wenn dann von einer Wiederholung der Noten abgesehen wird, kommen Bindenoten kaum zur Verwendung, sondern es wird eine andere Note vorzugsweise durch einen Sprung erreicht:



Diese Sprünge, die auch in den unbequemsten Intervallen ausgeführt werden, und das Vermeiden der Bindenoten sind zweifelsohne Merkmale urgermanischer Männlichkeit, die jede Süßlichkeit ablehnt. Wenn Bindenoten oder Figurationen verwendet werden, so geschieht das auf eine eigene Weise und zu einem besonderen Zweck (vgl. IX).

IV. *Übermäßige und andere schwer singbare Intervalle* kommen häufig zur Verwendung, die übermäßige Quarte jedoch am häufigsten:



Vgl. auch die »Begleitstimme« im Zwiegesang.

V. *Übersprungene Noten.* In den Volksliedern kommt es vor, daß die naheliegendsten Töne ein ganzes Volkslied hindurch nicht zur Verwendung kommen (vgl. X. Merkmal).

VI. *Der Rhythmus* der Volkslieder ist oft höchst eigengeartet. Der frei wechselnde Takt und Akzent, ähnlich wie bei Beethoven und später bei Brahms, fällt besonders auf. (Siehe die ersten zwei Beispiele hier und die Melodien der »Rímur«.) Weitere rhythmische Eigenheiten werden unter Merkmal IX erwähnt.

VII. *Koda.* Die Schlüsse in den isländischen Volksliedern weisen manche Eigenarten auf. Ein Lied schließt oft mit einer Art Koda, die keine symmetrische Parallele zu dem Vorhergegangenen ist, sondern sogar im Gegensatz zu dem ganzen übrigen Lied steht. Dies ist manchmal Ausdruck einer herben und grotesken Ausgelassenheit, aber oft kommt auch so ein gesteigerter Ernst zum Vorschein. Vielleicht besteht hier wie auch beim Wechselrhythmus ein Zusammenhang mit der Sprache und dem Reim.

VIII. *Ritardandi.* Ein Lied endet oft mit einem großen Ritardando und die letzte Note wird oft maßlos lange ausgehalten. Der Pfarrer Bjarni Torsteinsson erwähnt es, daß, wenn einer gesungen habe, die Menge der Zuhörer die letzten oder die letzte Note mitgesungen und lange mit ausgehalten habe. Dies ist von eigenartiger Wirkung und sehr bemerkenswert.

IX. *Schnörkel.* Oft schließen die Lieder mit allerlei freien Schnörkeln und Verzierungen, die wohlverstanden darum nicht immer zierlich sind. Diese Schnörkel, die auch mitten in einem Lied, meist am Schluß einer Phrase, vorkommen können, werden äußerst frei und mit den verschiedensten rhythmischen Zerlegungen behandelt. Oft bewegen sich diese Abänderungen schrittweise, aber auch in größeren Sprüngen, wie zum Beispiel:



Alles, was Rhythmen und Linien bringen können, kommt dort zum Vorschein.

X. *Tonale Eigenarten.* Das tonale Wesen der isländischen Volksmusik hat bereits in gewisser Beziehung die Aufmerksamkeit des Auslandes auf sich gelenkt. Man hat versucht, es auf die alten Kirchentonarten und andere bekannte Tonarten zurückzuführen, und das ist auch zum Teil gelungen. Ein Beweis für das Bestehen einer tatsächlichen Verwandtschaft ist es aber doch nicht. Welche Folge von Tönen kann man nicht auf bekannte Tonarten zurückführen? Dies ist um so leichter, je weniger Töne eine Melodie aufweist, wie es bei den isländischen Volksliedern der Fall ist. Trotz alledem wird man in der isländischen Volksmusik leicht völlig unbekannte Tonarten finden. Das tonale Wesen dieser Musik scheint *überhaupt keine Grenzen* zu kennen. Ein norwegischer Musikwissenschaftler, Erik Eggen, der sich eingehend mit isländischer und altnorwegischer Volksmusik befaßt hat, versucht sogar nachzuweisen, daß die nordische Tonalität aus anderen Intervallen bestehe als die sonst in Europa allgemeine kunstmäßige Diatonik und Chromatik. Es bleibt abzuwarten, inwieweit seine Forschungen dies bestätigen können. Es sei jedenfalls festgestellt, daß die freie isländische Tonalität oder Atonalität bereits zum Teil allgemein anerkannt ist. Es erübrigt sich darum, hier auf vieles einzugehen. Dieses Gebiet ist so groß, daß nur Fachleute es erschöpfen werden. Einige teilweise ergänzende Hinweise seien hier angeführt.

Eine ganze Melodie benutzt oft nur ganz wenige Töne, von dreien bis zu sechs, und diese liegen, wenn sie zu einer »Tonleiter« gereiht werden, oft mehr als eine Sekunde voneinander entfernt (vgl. Merkmal V). Es scheint demnach eine nicht aus Sekunden bestehende Tonart zu geben. Sonst sind für diese Erscheinung so viele Erklärungen möglich, daß es durchaus unerlaubt ist, eine für die einzig richtige zu halten.

»Leittöne« kommen als solche wenig zum Vorschein (vgl. Merkmal IV) und eine Dominantfunktion ist auch oft nicht zu finden. Manches läßt sich gewiß als Modulation erklären, und oft kann man annehmen, daß eine Melodie, die nicht mit der »Tonika« schließt, in einer anderen »Tonart« endet, als sie anfängt. Aber es ist durchaus unangebracht und direkt unsinnig, den Maßstab der europäischen Traditionsmusik auf die gegensätzliche isländische Volksmusik anwenden zu wollen.

Im Zwiegesang, der hier besonders behandelt wird, äußert sich das tonale Wesen der isländischen Volksmusik wohl am stärksten.
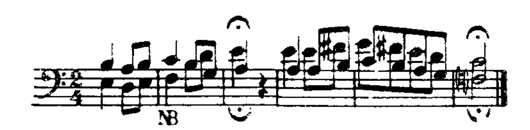
* * *

Die zehn hier erwähnten Merkmale leuchten wie ein roter Faden durch die Gesamtheit isländischer Volkslieder vom Anfang des Schrifttums bis zum heutigen Tag.

Zwei Arten sind es, die unter den isländischen Volksliedern besonders auffallen, erstens die Zwiegesangslieder (Quintengesänge, die kirchlich viel

verwendet wurden), zweitens die Melodien der sogenannten »Rímur« (»Rímnalög«, Lieder, die auch zum Tanz gesungen werden).

Der Quintengesang zeichnet sich aus durch die eigenartigen Harmonieverbindungen und die freie Tonalität, die vielleicht auch von manchen Atonalität genannt würde. Wie bekannt, vermutet man da einen Zusammenhang mit dem alten Organum. Nur eine tiefgehende wissenschaftliche Untersuchung wird ergeben können, welche Art die ursprünglichere ist. Bei einem Vergleich muß folgendes auffallen:
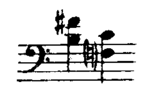
1. Das Organum zeigt keine Vorliebe für die Harmoniewechsel des isländischen Quintengesanges.
2. Im isländischen Quintengesang kreuzen sich die Stimmen, wobei die untere diejenige überschreitet, die früher oben war, aber gerade dadurch entstehen die »atonalen« Harmonieverbindungen:



3. Der isländische Quintengesang legt einen so großen Wert auf die »harte« Quinte, daß andere Intervalle selten und dann fast nur als Vorhalte verwendet werden. Vielleicht äußert sich hier auch der Unterschied zwischen dem nordischen und dem südlichen Wesen; der Nordländer die herbe Grundstellung (Quintengesang) bevorzugend, während der Südländer eine Vorliebe für die weichere Quartsextstellung (Quartenorganum) gezeigt hat.
4. Es deutet auf einen ausgeprägten Klangsinn, daß der isländische Zwiegesang hauptsächlich oder ausschließlich von Männerstimmen vorgetragen wurde. So ist durch die Obertöne ein voller Klang entstanden.
5. In tonaler Beziehung weicht der isländische Zwiegesang verschiedentlich stark von der »Gesetzmäßigkeit« der europäischen Tradition ab. Einiges wurde schon unter Merkmal X erwähnt. Hier noch ein paar Einzelheiten: Die sogenannte »Begleitstimme« (diejenige, die meist anfangs die untere ist und später die obere), der jedoch keine geringere Bedeutung beigelegt werden darf wie der »Hauptstimme«, bewegt sich oft in dieser Tonreihe:
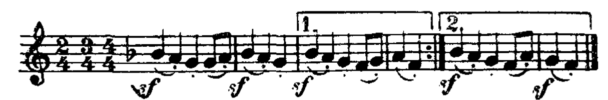


Dies wäre eine Art Nonenskala oder eine doppelte Quintentonleiter. Folgende sehr häufige Harmonieverbindung ist bemerkenswert:



Dies ist wieder ein übermäßiger Quartenschritt und Querstand. *Es ist undenkbar, Grenzen zu ziehen für die Harmonieverbindungen, die in dem isländischen Zwiegesang auftreten können.* Als weiteres Beispiel gelte dieser Liedschluß:



Vieles Bedeutende wird gewiß zum Vorschein kommen, wenn die wissenschaftlichen Untersuchungen auf diesem Gebiet weiter fortgeschritten sind. Ganz unmöglich ist es, den isländischen Zwiegesang auf übliche Unmusikalität zurückzuführen, denn, wie bereits erwähnt, zeigt sich dort ein zielbewußtes künstlerisches Bestreben. Außerdem ist zu bedenken, daß nur gute und treffsichere Sänger mit einigermaßen großem Stimmumfang die »Begleitstimme« singen konnten. Da es nun auch bewiesen ist, daß es in Island schon früher *mehr*stimmigen Gesang (auch in Dreiklängen) gegeben hat und für bewiesen angesehen wird, daß der Anfang der Mehrstimmigkeit aus dem Norden (»Nordwesteuropa«*) stammt, so kann man ohne Zweifel annehmen, daß es sich hier um die Urkeime germanischer Musik handelt, die durch das aristokratische Wesen des isländischen Volkes und die herbe Großzügigkeit und Farbenpracht der isländischen Natur noch stärker ausgeprägt sind. Die Terzen- und Sextenparallelen bei Brahms und Reger sind im Grunde auch eine Vertretung der Quintenparallelen, ebenso die Vorliebe für Sekunden-, Septimen- und Nonenklänge als Vertretung des doppelten Quintklanges; (zwei übereinander gestellte Quinten, wie z. B. C—G—d, ergeben eine None).
Die zweite Art, die sich unter den isländischen Volksliedern besonders hervorhebt, ist die der Melodien von »*Rímur*«. Erzählende Versfolgen oder Tanzlieder. Hier ist die Unbegrenztheit der rhythmischen Möglichkeiten Hauptmerkmal. Wie schon erwähnt, besteht vermutlich ein Zusammenhang mit dem Rhythmus der Dichtart und der Sprache. Die zwei ersten Beispiele dieses Aufsatzes zeigten, wie die Taktart dieser Liedgattung mannigfaltig wechselt. Hier noch ein Beispiel:



Wohl unter freiem Himmel sind diese Melodien sowie auch andere zum Tanz gesungen worden. *Der Rhythmus dieser Lieder scheint auch keine Grenzen zu kennen.* Auch hierin werden weitere Untersuchungen sicher noch mehr Einzelheiten entdecken.
Wie schon bemerkt, bewegen sich die Lieder in einem sehr engen Raum und lassen sich darum leichter auf bekannte Tonarten zurückführen, was manchen

*) Riemann.

irrtümlicherweise zu der Ansicht gebracht hat, daß es sich um eine wirkliche Verwandtschaft handle. In diesen Liedern wird meistens ein so großes Gewicht auf den Rhythmus gelegt, daß die Töne oft wie nebensächlich entstanden zu sein scheinen.

Der Ausdruck der isländischen Volkslieder ist der herbste, der in einer Musik überhaupt denkbar ist, und kann an die Brutalität eines Berserkertums grenzen. Erklärlicherweise hat die Natur und die Not der Zeit ihre Spuren hinterlassen. Tiefer Ernst, zielbewußter Charakter und klotzige Größe, die auch in ihrer Unheimlichkeit erschrecken kann, kommen zum Vorschein. Auch Humor und Freude sind stark vertreten, aber drücken sich meist in sieghafter Majestät oder grotesker Tollheit aus. Eine religiöse Demut ist wohl zu finden, aber trotzdem ist auch in ihr ein harter Zug versteckt. Dies ist ein schönes Zeichen für die Unüberwindlichkeit des Germanentums.

* * *

Vergegenwärtigen wir uns nun, was in den letzten tausend bis zweitausend Jahren in Europa vor sich ging. Die Kultur des Ostens und Südens hat das nördlichere Europa immer mehr und mehr überflutet, und das Germanentum ist immer entschiedener unterdrückt worden. Der geniale isländische Philosoph Dr. Helgi Pjeturss, der die germanische Renaissance verkündet, gibt in seiner bedeutenden Schrift »Nýall« (Reykjavík 1919—22) hierin einen Einblick, der höchste Beachtung verdient. Er schreibt u. a., daß man »nie genug beachtet hat, was es bedeutet, daß die alten arischen Religionen in Europa völlig untergegangen sind, dafür semitische an deren Stelle getreten, und daß die alten arischen Sprachen überall verschwanden, außer in Island«. Wo man aber hinblickt, in das tägliche Leben, die Umgangsformen, die Künste und Literatur, nirgends ist der germanische Geist mehr ungetrübt zu finden. Die germanische Kultur, die im 13. Jahrhundert in Island ihre letzte Vollblüte trieb, hat mit der allmählichen Versklavung und Verarmung des isländischen Volkes ihr Ende gefunden, um seither nirgends reine Früchte zu tragen. Unsere Untersuchung auf dem Gebiet der Musik bestätigt dies auch, und wir sehen, *daß es eine rein germanische Kunstmusik noch nie gegeben hat. Schlußfolgerung:*

In der jüngsten Kunstgattung, der Musik, tritt das gewesene Schicksal der gesamten europäischen Kultur am deutlichsten zutage. Doch kann man an Hand unserer Untersuchung deutlich sehen, wo der germanische Faden in den Werken der größten Meister, Bach, Beethoven, Brahms und Reger, motivisch, stilistisch und am seelischen Gehalt sichtbar ist. Die Wikinger sind weit gezogen. Sogar Liszt und Tschaikowskij können an den Norden erinnern. Hierüber wird eine musikalische Vergleichswissenschaft manchen Aufschluß geben können.

Der südländische Einfluß ist auch sonst musikalisch in vielem sichtbar. Die üblichen Auffassungen der Tonwerke zeigen, wie das hochgeistige, männlich-

gebändigte und charaktervolle Germanentum vor dem ungebändigten Zauber der südländischen Seele hat weichen müssen. Wer ohne Vorurteile eine Beethovensche Partitur durchsieht, wird die Verunstaltungen der Autoritätsauffassungen in den überschwenglichen Crescendi, Ritardandi, Verschleppungen und anderem erkennen. Der Geschmack der Allgemeinheit und der Kunstrichter ist auch dementsprechend beeinflußt, so daß eine germanische Musikalität kaum anerkannt wird. Gibt es doch Menschen, die unter Vortrag nur Überschwang und Gefühlsweichheit verstehen. So wird z. B. die unheimliche Wirkung eines Non-vibrato-Streichkörpers kaum erkannt.

Was von Kompositionen und Auffassungen hier gesagt wurde, gilt auch von den Kunstgattungen, und es wird einem klar, daß die Oper als Kunstgattung doch in erster Linie ein Produkt südländischer Oberflächlichkeit ist. Auch die gesamte Musiktheorie kann nicht als germanisches Produkt betrachtet werden.

Es muß uns jetzt auch einleuchten, warum im Norden kaum musikalische Kunstwerke entstanden sind, die aus ihrer schöpferischen Überzeugungskraft bestehen konnten. Die europäische Kunstmusik widersprach der Natur des Nordländers. Er befand sich vielleicht im selben Stadium wie der Deutsche, als er unmusikalisch galt und weniger vom Süden beeinflußt war.

Man kann dem nicht entgehen, die zwei Pole Nord und Süd zu erblicken und Vergleiche anzustellen. Der Vergleich würde etwa folgendermaßen ausfallen, wobei man bedenken möge, daß Worte doch nichts absolut ausdrücken können:

Süd	Nord
Überreife Kultur.	Unentwickelte, kaum entstandene Kultur.
Anpassungsfähig, leicht beeinflußbar.	Schwer beeinflußbar, ohne Anpassung, an Tyrannei grenzend.
Geschmeidig.	Steif.
Schnelle und leichte Entwicklung.	Schwerfällige und tiefgehende Entwicklung.
Unterwerfende (schmachtende) Sinnlichkeit.	Angreifende (kriegerische) Sinnlichkeit.
Überschwang.	Zurückhaltung, Verschlossenheit.
Redseligkeit und Wiederholungsvorliebe.	Denkbar möglichste Kürze ohne Wiederholungen.
Verführerische, süßlockende Prunk- und Prachtsucht.	Kontrastierende Farben und oft unheimlich überwältigende Pracht als Größe.
Verschwommen und weich.	Deutlich und hart. (Verschwommen nur in unheimlicher Wirkung.)

Süd	Nord
Anschmiegend, eingänglich und daher populär.	Unbarmherzig, uneingänglich und daher nicht populär.
Versteckt, auf Umwegen, gefahrentgehend.	Offen, auf geraden Wegen, abenteuerlich, gefahrsuchend (Wikingertum).
Grüblerische Intelligenz, mehr sentimental nachschaffend.	Schaffende, optimistisch-heroische ursprüngliche Intelligenz.

Hiermit wird auch manches widerlegt, was Breithaupt*) über Talent und Rasse schrieb. Der germanisch geartete Mensch fühlt sich dieser Welt der ungeraden Wege fremd, ist ihr gegenüber ungewandt und wird darum leicht verdrängt und sogar völlig unterdrückt. Dies ist auch der Grund, warum die Nordländer musikalisch verhältnismäßig wenig zum Vorschein kamen. Ähnlich geartet sind auch viele deutsche Künstler, weshalb sie sich manchmal nicht voll entwickeln können. Die Herren Kritiker täten gut, sich mehr mit diesem nicht seltenen Künstlertypus zu beschäftigen.

Auf Grund unserer Betrachtungen muß es uns auch einleuchten, wie unsinnig es ist, einer Kultur, die kaum ihre ersten Blüten getrieben hat, einen »Untergang« prophezeien zu wollen. Eine nähere Kenntnis des Germanentums wird auch solche Prophezeiungen entkräften.

Wenn hier vielleicht etwas gesagt wurde, was durch eine wissenschaftliche Untersuchung widerlegt werden könnte, so ist das doch zunächst weniger wichtig. Wir stehen jetzt am Anfang und nicht am Ende einer Untersuchung. Der Verfasser will in erster Linie auf etwas aufmerksam machen, was vernachlässigt und unentwickelt ist, aber Großes in sich trägt. Auch bittet der Verfasser, seinen Anschauungen keine fanatische Bedeutung beizulegen. Es wird die Lebensaufgabe mehrerer Wissenschaftler sein, in allem hier Klarheit zu schaffen und den germanischen Musikkeimen zu ihrer Unabhängigkeit und vollen Reife zu verhelfen. Wenn diese Anregungen hierzu Anlaß geben könnten, so ist die erste Aufgabe des Verfassers erfüllt. An die Untersuchungen des norwegischen Musikwissenschaftlers *Erik Eggen* sei dabei nochmals erinnert.

Auch sei noch erwähnt, daß Musikkräfte leben, die auf die *Zukunft* germanischer Musik hinzudeuten scheinen. Man gedenke in erster Linie der beiden skandinavischen Komponisten *Carl Nielsen* und *Ture Rangström*. Von Nachschaffenden heben sich ab: die Brüder *Fritz* und *Adolf Busch* und ein Mann von Rhythmus wie *Muck*. Den Verehrern der überschwenglichen Sinnlichkeit dünkt ein solches Musizieren schwerfällig, nüchtern oder gar »preußisch«. Durch die Entdeckung der germanischen »Atonalität« kann der »modernen« Musik Bahn gebrochen werden. Andererseits erfahren die Schwächen der

*) »Die Musik« XV/1.

Modernen, speziell deren Ziel- und Charakterlosigkeit, eine starke Verurteilung.
Möge die Zeit des gegenseitigen Verstehens der Rassen kommen! Dann wird sich auch zeigen, wo die Zukunft der Kultur steckt. Darum tut es not, daß Deutschland seine Blicke nach dem Norden wende, nicht nur über die Grenze, wo Milch und Honig fließt, sondern dorthin, wo der Geist des alten Germanentums noch am ungetrübtesten lebt. Dann wird Deutschland seine höchsten Werte wiederfinden, und so wird sich Deutschlands Zukunft erschließen.

INTERNATIONALE KAMMERMUSIK IN SALZBURG

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Die ersten Augusttage des heißen Jahres 1923 sollten die erste Kundgebung der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik als einer wirklich internationalen sein. Die einzelne Sektion besteht für dieses Kammermusikfest nicht; über ihnen schwebt, von ihnen losgelöst, der Begriff der Körperschaft als Ganzes. Die Sektion hatte ihren Delegierten entsandt; die Delegierten als internationale Gemeinschaft hatten die Jury gewählt. Diese, international, von den einzelnen Sektionen unabhängig, war frei in der Wahl der für das Internationale Kammermusikfest zu bestimmenden Werke. Das Ergebnis soll unantastbar sein.
Der Begriff eines solchen Internationalismus ist für den freigeistigen Europäer selbstverständlich, aber als Organisation dem Kopf eines Engländers entsprungen. Das Engländertum selbst beansprucht innerhalb der Körperschaft nicht mehr Recht als ein anderes Volkstum. Nur daß eben, nach dem Vorgang der Salzburger Gründung, London Sitz dieser Gesellschaft und *Edward J. Dent* der dauernde Vorsitzende der Delegiertenkonferenz ist.
Die Institution setzt das vollkommenste Einverständnis zwischen den Nationen der Welt voraus, oder vielmehr sie setzt sich kühn über alle politischen Hemmungen hinweg. Sie fordert von jedem einzelnen Musiker die Erkenntnis der Gemeinsamkeit aller Kunst.
Dies die organisatorische Grundlage des Festes. Es wird sich fragen, inwieweit das künstlerische Ergebnis etwas rechtfertigt, was man in dieser Form als parlamentarische Ideologie bezeichnen könnte.

* * *

Die Probe auf die Erfüllbarkeit eines künstlerischen Internationalismus wird durch die Zusammenkunft, das Zusammenwirken der Deutschen und der Franzosen geliefert. Denn wir wissen ja, daß die politische Feindschaft zwischen beiden, der durch die Ruhrbesetzung hervorgerufene Haß jeden künstlerischen Verkehr zwischen Frankreich und Deutschland lahmgelegt hatte. Nun ist es zwar nicht so, daß uns darum ein wesentlicher Teil des französischen Schaffens verschlossen blieb. Wer sich nicht mit Gewalt abschließt, kann es sich wohl zugänglich machen. Aber jedes aus einer bestimmten Sphäre hervorgegangene Werk soll auch in der Aufführung selbst den Geist seines Ursprungslandes atmen. Betrieb und Schaffen greifen immer wieder ineinander. Wird der künstlerische Verkehr im Betrieb unterbunden, dann bleibt auch ein Stück Kunst unerfüllt. Zwischen Frankreich und Deutschland hat ein solcher Verkehr seit 1914 völlig aufgehört. So gibt es eine ausübende Kunst in Frankreich, die abseits des deutschen Musiklebens gedeiht, und umgekehrt. Und doch ist das Nebeneinanderwirken verschieden gearteter reproduktiver Kunst an sich aufschlußreich und anregend; notwendig aber für die Beleuchtung fremder Art.

Auf dem neutralen Boden Salzburgs nun klingen die beiden durch ein Schicksal geschiedenen Welten zusammen. Es hieß, die Italiener hätten sich, weil national nicht zulänglich vertreten, von diesem Fest zurückgezogen. Doch nein: sie hatten sich anders besonnen und Alfredo Casella abgesandt. Und die Franzosen, mindestens eine vornehmste Abordnung französischer ausübender Musiker, waren gern erschienen, ihre Besonderheit aufzuzeigen. Es lohnte schon, eine Vereinigung wie die Pariser Société Moderne des Instruments à Vent, mit Fleury und Gaudard, zu hören; oder das Brüsseler Pro-Arte-Quartett; der Sinn für Form, technische Kultur, letzte Feinheit ist nicht besser zu beweisen als durch sie. Derartiges, in solcher Farbe, gibt es in Deutschland nicht. Bei uns wiederum bekennt man sich musikalisch ungestüm und ohne Rest, wie es etwa durch das Frankfurter Amar-Quartett geschieht, doch nicht völlig schlackenfrei. Dies wird von dem vielleicht um eine Schattierung kühleren, aber vollendet eingespielten Berliner Havemann-Quartett nachgeholt. Wir freuen uns, zwei solche Quartettvereinigungen zu besitzen, deren Hut die neue Musik anvertraut ist.

Im Quartett liegt das Schwergewicht des heutigen Schaffens. Es tritt auch erweitert auf: durch Bläser und Stimmen. Die Solosonate, das Lied, das Klavierstück wollen die Kammermusik, die leicht eintönig werden könnte, vielfältig und kurzweiliger machen.

Der Ertrag befriedigt nur halb. Man hätte annehmen sollen, daß eine mit so klaren Vollmachten ausgestattete Jury zu einem anderen Endergebnis gelangen müßte. Natürlich ist sie an die Produktion gebunden. Aber diese mag alle Zeichen gärender Unruhe tragen: so armselig ist sie nicht, um nicht ein ganzes Fest standesgemäß zu versorgen. Es ist also anzunehmen,

daß die Freiheit der Jury zwar erklärt, die Gebundenheit durch nicht sachliche Rücksichten aber nicht ausgeschlossen war.
Die Jury, vielseitig zusammengesetzt, war nicht auf eine bestimmte Richtung festgelegt. Werke von entschiedenem Vorwärtsgeist waren auszuwählen, die Freiheit der Ausdrucksmittel gewährleistet. Allerdings das Experiment als Experiment hat bei einem Musikfest keine Stelle.
Soll künstlerischer Internationalismus einen Sinn haben, dann muß ein plastisches Bild der Weltgesamtmusik in ihrer durch die gegenwärtige Epoche bestimmten Gemeinsamkeit und in ihren durch die Rasse gegebenen Verschiedenheiten gewonnen werden.
Das Bild war da, aber mit verwischten Einzelzügen. So dankbar man für das Fest als Endergebnis selbstloser Arbeit, für seine mannigfachen künstlerischen Anregungen zu sein hat: ein sehr peinlicher Rest ist geblieben.

* * *

Es ist zu bemerken, daß auf der deutschen Seite vorzugsweise die Jüngsten, auf der romanisch-russischen zunächst die Reifsten herausgestellt werden. Auch darin kennzeichnet sich der natürliche Ehrgeiz der anderen: nur Fertiges vorzuweisen.
Unter Deutschen oder mindestens deutsch Gerichteten kann man nur Philipp Jarnach einen der Form nach Fertigen nennen; aber es ist klar, daß auch in ihm noch romanisches Formgefühl so stark wirkt, daß selbst alles Problematische von diesem aufgesogen wird. Die Flötensonatine, ein zartes Pastell, ist aber zu wenig charakteristisch für Jarnach, um an solcher Stelle die Art des Musikers zu beweisen.
Die Werdenden: Paul Hindemith, Ernst Křenek und der im Bereich deutscher Kunst aufgewachsene Tscheche Alois Hábà schlagen, ein jeder nach anderer Richtung, aus. Darunter Hindemith als ungezogener Liebling der Grazien; wenn wir das auch nicht zu wörtlich nehmen wollen: denn seine Anmut ist zuweilen etwas eckig. Er ist ja nicht eigentlich problematisch, ja im ganzen so gemeinverständlich, daß er den Prinzipienreitern, den Pedanten der Moderne schon fast als verdächtig erscheinen könnte. Glücklicherweise hat er Augenblicke natürlichen Mutwillens; aber auch solche eines krampfhaften, mit der Maske des Problematischen. Und doch steckt in ihm soviel Eigenart, soviel Vorwärtsgeist, daß er nur natürlich zu wachsen braucht, um ein leuchtendes Beispiel zu werden. Die Angst uninteressant zu sein, in die eine ewig feststellende Kritik leicht hineinjagt, die allzu leichte Hand und eine etwas sorglose Jury haben ihn zu einem Klarinettenquintett veranlaßt, das nur im Lyrischen zuweilen den wirklichen Hindemith bestätigt, immer aber durch den Klang der Klarinette P. Dreisbachs vor einer offenen Ablehnung gerettet wurde. Es war bedauerlich, daß das Deutsche, eben durch Manfred Gurlitts blasse Gesänge mit Kammerorchester bloßgestellt, am Schluß für diesmal so versagte.

Bei Ernst Křenek, und zwar in seinem III. Streichquartett, ist das immerhin Erfreuliche wahrzunehmen, daß er sich doch nicht endgültig vom linearen Kontrapunkt, d. h. von einem die schöpferische Freiheit lähmenden Dogmatismus fesseln läßt. Noch immer tritt ein schematisches Fugato auf. Aber dieser junge Křenek, der mit klassischer Tradition viel mehr verwachsen ist, als man gemeinhin annimmt, hat den Rhythmus als Retter in sich entdeckt: Rhythmus, wie er durch Strawinskij wiederum kreditfähig geworden ist, wie er in Hindemith als Urmacht wirkt: man spürt, bei aller Rücksichtslosigkeit gegen den Klang, doch die Rückkehr zum Urboden; und das ist gut.

Das Vierteltonquartett No. 2 Alois Hábàs überzeugt nicht als Vierteltonmusik, sondern nur als Beweis einer Normalbegabung. Zwischen der Phantasie und ihren Ausdrucksmitteln muß immer eine unmittelbare Beziehung bestehen. Bei Hábà aber schiebt sich der Wille vom Wege abzubiegen, dazwischen, und die Magnetnadel wird nach anderem als dem ihm von Natur gegebenen Ziel gelenkt. Als Normalquartett genommen hat sein Werk Frische und einen zarten Ausklang. (Immerhin hat Tschechien in Leos Janaček einen älteren Meister.)

Für manchen Dogmatismus der Jüngsten ist nicht zuletzt Eduard Erdmann verantwortlich zu machen. Er ist Dogmatiker a priori, hat aber in sich den dämonischen Trieb, Neues und Echtes zu entdecken; so wird immer wieder etwas von seinem Dogmatismus abbröckeln, um — hoffen wir es — nicht etwa durch einen neuen abgelöst zu werden. Seine Soloviolinsonate, so eindringlich sie auch Alma Moodie spielte, erscheint mir nun endgültig als Beweis dogmatischen Auchkomponierens.

Und hier ist auch der Ort, von dem Einspänner in der heutigen Musik, dem Ungarn Béla Bartók und seiner zweiten Violinsonate zu reden; auch sie war ja, und zwar durchaus rechtmäßig, Alma Moodie anvertraut; ihr Glaubensbekenntnis: Credo quia absurdum. Bartók, der mit so klarem Bewußtsein die Verbindung des Volkstümlichen mit höchster Feinkunst anstrebt, verfällt durch den Mangel an Sinnlichkeit einer konzentrierten Trockenheit, aus der nur seine Energie, sein Trotz, seine Widerhaarigkeit als rhythmischer Ausdruck retten. Vielleicht ist sein Landsmann, Freund und Genosse Zoltán Kodaly noch niemals soweit von Bartók getrennt gewesen wie hier. Er verbeißt sich äußerlich ganz in die Sondergattung der Solocellosonate, während Bartók auf das begleitende Klavier nicht verzichtet. Aber das Cello, sonst als undankbar verschrien, fühlt sich hier keineswegs verwaist. Die Sonate wird zum eigenartigen Virtuosenstück ersten Ranges. Man kann die Verwandtschaft einer obstinaten Figur mit der naturalistischen Begleitung der unterirdischen Hinrichtungsszene in Strauß' Salome feststellen; aber das bedeutet nichts gegenüber der Sattheit der Kantilene, den Mandolinen- und Gitarreneffekten, die oft von der Musik an sich ablenken, zumal

sie einem überragenden Virtuosen, dem jungen Ungarn Paul Herrmann, in die Finger geschrieben scheinen.
Von Schönberg, dessen »Hängende Gärten« Marie Winternitz-Dorda bis in die letzten Fibern bloßlegt und klingen macht, ist Alban Berg gekommen: sein Streichquartett, selten genug aufgeführt, weniger persönlich im Ausdruck, der schönbergisch durchgeführten Chromatik des Tristan, als selbstkritisch gestaltet. Die Genauigkeit der Bezeichnung spricht für die Gewissenhaftigkeit eines Jüngers, der keine unbesonnene, undurchdachte Zeile niederschreibt, und in dessen Kopf das Klangbild vor seiner Verwirklichung in Klarheit lebt.

* * *

Der Weg zu den anderen führt über ein Werk des 21jährigen Engländers William Turner Walton; man sieht also auch von den Briten einen Jungen und Kühnen herausgestellt. Diese Wahl hat natürlich in seiner Heimat Einwände hervorgerufen. Man hält Walton nicht für repräsentativ genug. Nun ist er ja allerdings dem älteren Vaughan Williams und dem jüngeren Arnold Bax, ja, den Bliss, Berners, Goossens gegenüber ein Abseitiger. Denn während diese letzten Igor Strawinskij folgen, steht Walton zweifellos mehr bei Schönberg. Er ist ganz Innenmensch. Nicht nur abseitig, auch einseitig. Sein Quartett ein gärendes, hastendes, fugenwütiges Perpetuum mobile in vier Stimmen ohne irgendein Zugeständnis an das Normalmusikantentum, ohne Sentimentalität. Unreif mag man es nennen; aber der Mensch, der es geschrieben hat, ist problematischer als die Mehrzahl seiner komponierenden Landsleute. Was er dem weiblichen McCullagh-Quartett damit zumutet, geht über ihre Kraft. Das sagt aber nichts gegen die Tüchtigkeit dieser Damen, die vor nichts, auch vor Křenek nicht, zurückschrecken. Nun, Lord Berners ist unzweifelhaft ein witziger und geschickter Strawinskij- und Casella-Jünger. Braucht man aber zu sagen, daß die Parodie immer eine Gattung zweiten Ranges bleibt, und daß dieser in der Musikwelt nunmehr epidemische Sport nur durch ein Feuerwerk an Geist emporgehoben werden kann? Lord Berners »Valses Bourgeoises« sind ziemlich lahm, so sehr sich auch der wackere Rudolf Reuter und der feinfühlige Louis T. Grünberg bemühten, sie auf die Beine zu bringen. (Auch was der Amerikaner Emerson Whithorne in seinen Klavierstücken »New York Nights and Days« sagt, ist phantasiearme Nachahmung der Impressionistenart. Und die Reiterburleske des Deutschtschechen Fidelio Finke, der schon Witzigeres vorgewiesen hat, ist ein aufgeschwemmtes Salonstück.) Arthur Bliss aber, den man nach seinen »Conversations«, nach seiner Farbensinfonie als unentwegten Experimentierer einschätzt, wird in seiner Rhapsodie zum neuen Madrigalisten. Dieser Gesang ohne Worte also mischt den Klang eines gewählten Kammerorchesters mit dem zweier menschlicher Stimmen (hier des hochgebildeten

Cooper und der ansprechenden Dorothy Helmrich), und es ergibt sich dem geistreichen Könner Bliss etwas Hübsches, Idyllisches. Das stimmt viel eher zu dem nicht minder idyllischen Divertissement des Franzosen Albert Roussel, der zwischen Impressionismus und Nachimpressionismus seine eigene Straße zieht und hier schon beinahe unmodern klingt. Aber sein Divertissement ist gehaltvoller als die »Ouvertüre über hebräische Melodien« jenes Sergei Prokoffjeff, dessen bekannte Frechheit durch diese milde Kammermusik nicht bestätigt wird. Da sind wir auch schon bei den Franzosen, die nicht bluffen, sondern neuklassisch sein wollen. Mag noch der musikerfüllte Darius Milhaud in seinem Streichquartett aus der Not mangelnder Gestaltungsfähigkeit die Tugend der Gedrängtheit machen: Arthur Honegger bleibt in seiner Bratschensonate mit dem vollen Bewußtsein eines gestaltungsfähigen Künstlers ganz ruhig in der Linie; der ältere Florent Schmitt, den ein höchst kultivierter Geiger Mr. Onnou liebevoll behandelt, ist in seiner Geigensonate vor lauter hochentwickeltem Metier blaß; der ganz westlich gerichtete Holländer Sem Dresden wärmt in seiner Sonate für Flöte und Harfe die Faunflöte Debussys auf: das alles erscheint, auch als Darbietung, in so geschmackvoller, ja glänzender Toilette, daß eine akustisch-seelische Täuschung sich leicht ergeben könnte. Charles Koechlin mit der gut geschminkten Einfachheit seiner Sonatine, Francis Poulenc mit seinen überlegen ironischen »Promenades« haben in dem Pianisten Gil-Marchex einen Anwalt, der für sie mildernde Umstände erreicht.

In diesem Umkreis leben zwei Werke, die großen Nummern auf russisch-romanischer Seite: das Concertino Igor Strawinskijs und das Duo für Violine und Violoncell Maurice Ravels. Es ist bei uns noch immer üblich, diesen als einen Ableger Debussys zu betrachten. Nichts irriger als das. Ravel könnte als »Impressionist« schlechthin nur beschimpft werden. Mit Debussy hat er, je höher er steigt, desto weniger zu tun. Man mag Debussy als den poesievolleren, bahnbrechenden einschätzen; Ravel ist von einer Geistesklarheit, die bis in alle Winkel des Werkes hineinleuchtet und keine Lücke in seinem Bau duldet. Seine schöpferische Scharfsichtigkeit und Feinhörigkeit hat sich in diesem Duo für Violine und Violoncell eine besonders dornige Aufgabe gestellt: der musikalischen Vollwertigkeit sollte die des Klanges entsprechen. Man braucht ja nur unsere Soloviolinsonaten mit ihrem ausdrücklichen Verzicht auf alles Klingende neben diesem Werk zu sehen, um sich des Gegensatzes zweier Kulturen bewußt zu werden. Ravel ist kein Metaphysiker des Klanges, aber er kann mit seinem bis ins letzte durchgebildeten Geschmack niemals der Gewöhnlichkeit verfallen. Auch in ihm ist das Russische als lebendige Kraft fühlbar: Mussorgskij und Strawinskij haben von ihrem Volkstum, von ihrem Rhythmus einem mitgeteilt, der ihn aufbauend verwerten kann. Das Starke und das Lyrische hat in Ravels Duo einen eigenen klanglichen Nachhall gefunden.

Strawinskij selbst also beweist in seinen 3 Sätzen für Streichquartett, besonders aber in seinem Concertino die Zündkraft einer Kunst, die wir als eine im wesentlichen äußerliche, aber auch als den schärfsten, gedrängtesten, zwingendsten Ausdruck dieser Äußerlichkeit empfinden. Das Tempo unserer vielgeschäftigen Welt klingt in ihr auf. Strawinskijs Musik hat in sich den Urlaut; sie ist naiv und parodistisch zugleich. Seine Quartettechnik hat natürlich nichts mit der herkömmlichen zu tun; denn er will ja nicht Expansion, sondern Expression.

Das Romanische im Lied tritt nicht aufreizend, sondern liebenswürdig auf. Manuel de Falla und der Pole Karol Szymanowski haben für ihre reizenden Sächelchen in Mme. Madeleine Caron von der Pariser Oper eine geistreich und wirksam pointierende Sängerin gefunden. Die Italiener, die nicht mit Unrecht über Zurücksetzung klagen, sind am wirksamsten durch Malipieros Berni-Duette vertreten. Wie weit die Welt des Liedes! Welch ein Weg von der hierher verirrten Hugo-Wolf-Romantik Othmar Schoecks, dem der Stuttgarter Heinrich Rehkemper überzeugender Fürsprecher ist, und den einfachen Liedern des Finnen Yrjö Kilpinen, die Tiny Debüser ansprechend vorträgt, zu der weit ausschwingenden, tiefschürfenden freien Lyrik Schönbergs, von hier wiederum zu den abgeschliffenen romanischen Nippsachen!

* * *

Wer also über den Eindruck dieser sechstägigen Kammermusik freimütig Rechenschaft ablegen will, hat nochmals zu sagen: das Minderwertige, das Zwitterhafte, das Verklungene hat darin eine viel zu große Rolle gespielt; es gab Enttäuschungen, Zufälligkeiten, und doch mußte man immer wieder mit angespannter Aufmerksamkeit auf die Zeichen der Zeit horchen. Was »moderne« Musik wirklich ist, kann auch jetzt, nach diesem internationalen Fest, niemand genau feststellen. Man fühlte nur, was *nicht* dazu gehört: das Akademische, das Allzufertige, das Sentimental-Romantische. Sonst herrscht völlige Freiheit der Ausdrucksmittel für das, was man als zeitgegeben empfindet, was man durch diese in Widersprüchen gärende Zeit auszudrücken gedrängt wird.

Der Weg zur Linie wird gesucht. So ergibt sich auch für ein solches gerade die Wirrungen der Moderne spiegelndes Fest und aus dem Genius loci die Berufung auf Mozart. Da rüsten sich Österreicher zu einem Kammermusikfest, in dem das komponierende Österreichertum vollständiger vertreten sein soll; da wird Italien durch die Sonderaufführung des Casella-Quartetts entschädigt; aber das wahrhaft Versöhnende, das im letzten Sinne Zeitlos-Internationale schafft Mozarts Kammermusik, vom Pro-Arte-Quartett sehr fein dargestellt, und die Haffner-Serenade, unter Dr. Bernhard Paumgartner, im Hof der Residenz, bei Fackelschein. Eine Gemeinde aus aller Welt steht da und lauscht.

Die Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik wird sich, allen Zweiflern und aller berechtigten Kritik gegenüber, behaupten, weil sie die übernationale Bindung künstlerischer Menschen bedeutet. Es sind in Salzburg auch menschlich wertvolle Beziehungen geknüpft worden. Ob die Hemmung zwischen den Menschen verschiedener Nationen beseitigt wird, das hängt freilich auch von persönlichen Eigenschaften ab. Und Anmut des Verkehrs ist ja nicht gerade des Deutschen stärkste Seite. Übrigens wird auch für die menschliche Annäherung künftig manche technische Erleichterung geschaffen werden müssen: das Gesellschaftliche wäre mit Bedacht zu pflegen.

Über allem steht freilich das Künstlerische. Und dieses scheint mir allerdings durch die auch künftig gewährleistete Selbstherrlichkeit der Jury und ihre Loslösung von den einzelnen Sektionen stark gefährdet. So sehr die Freiheit dieser Körperschaft als einer internationalen festgelegt sein muß, es geht nicht an, sie auf einen Thron zu setzen und mit dem Glorienschein der Unantastbarkeit zu umgeben. Die Siebarbeit gerade in der modernen Musik ist unendlich schwer, muß aber mit besonderer Schärfe durchgeführt werden. Sollte sich dann zeigen, daß die gegenwärtige Produktion, zumal in der Kammermusik allein, nicht ausreicht, um so umfangreiche Feste zu speisen, dann müssen sie auf das äußerste Maß zurückgeführt werden. Denn etwas anderes sind moderne Konzerte innerhalb einer Musiksaison, anderes ein modernes Musikfest. Für nächstes Jahr ist wiederum Salzburg gewählt, aber die Zahl der Konzerte auf vier herabgesetzt worden. Außerdem winken vier Orchesterkonzerte als Maifest in Prag. Ob man will oder nicht: das internationale Fest wird ein Wettstreit der Völker im Schaffen. Überall fiebernde Tätigkeit. Überall der Drang, den Materialismus der Zeit durch die Kunsttat zu überwinden. Und mag es Fehlschläge genug geben: das Schauspiel fesselt, es wirkt tröstlich, es stimmt hoffnungsfreudig für die Zukunft.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 353 (31. Juli 1923). — Anläßlich der Errichtung einer Übungsbühne an der städtischen Hochschule für Musik in Berlin gibt *Else Kolliner* Anregung zur Errichtung einer »Opernregisseurschule«.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 346 (28. Juli 1923). — »Gedanken über Oper und Drama« von *Adolf Halfeld.* Der Verfasser zeigt die tiefen Wesensheiten des Dramas und der Oper auf, und beweist, daß das »Musikdrama« eine zu überwindende Stilvermischung ist. Das *Primäre* der Oper sei die Musik und müsse es bleiben, resp. wieder werden. »Insofern ist das ›Musik-Drama‹ ein Krankheitssymptom der Zeit und ihrer nichts verschonenden Wirrnisse. Wenn, stilvoll, die Bühnenmusik wieder in ihre alten Eigenrechte eingesetzt werden soll, dann kann es nur — ohne dauernde Diebstähle aus der Hoheitssphäre des reinen Dramas — in der Kunstform der reinen Oper geschehen. Die Vergangenheit weist auf Mozart, nicht aber auf Wagner als den stilvollen Vollender ... Wagner will immer wieder theoretisch ›erlösen‹ und kann praktisch nur die Nerven peitschen. Mozart will gar nichts, sondern musiziert und erlöst damit, ohne es zu wissen. Das aber ist es ja: daß wir Jungen erlöst sein wollen — zum Stil zurück.«

BERLINER TAGEBLATT Nr. 359 (2. August 1923). — »Kreisleriana«. Ein interessanter Bericht über den Besuch Fritz Kreislers in Peking.

DEUTSCHE ZEITUNG (28. Juli 1923, Berlin). — *Reinhold Zimmermann* spricht über »Stamm und Abkunft der Musik«. Der Verfasser behauptet, daß das Wesentliche einer Musik, das Wesen des Komponisten seine »völkische Wurzelkraft« sei. Jeder wirklich Bedeutende wird in seinem Schaffen die Abkunft, den Stamm nicht verleugnen. Sprengt er Fesseln, so nur als Zugehöriger zu *seinem* Volke. Das große Werk wird immer in seinen Grundtiefen an seine Scholle gebunden sein.

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 568 (3. August 1923). — »Nietzsche, Wagner und Mannheim« von *Karl Heckel.*

HAMBURGER 8 UHR ABENDBLATT (7. August 1923). — »Über Busonis Faust-Kompositionen« und die Möglichkeit, daß der Meister kongenial Goethischem Geist sei, wird hier gesprochen. Auch des Komponisten Faust-Umdichtung für Musik erfährt eine kurze Beleuchtung.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (21. Juli 1923). — »Ehrung Bruckners« von *Hans Brandenburg.* Der Autor regt an, man solle die Büste Bruckners im Münchener Odeon in das Oval des Orchesterhimmels stellen, um ihn so auch äußerlich sichtbar neben die anderen Großen zu reihen, und zwar in demjenigen Saal, der wie geschaffen zur Aufführung Brucknerscher Werke ist und in dem der Meister seiner siebenten, dem Bayernkönig gewidmeten Sinfonie lauschen durfte.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (22. Juli 1923, Mannheim). — »Der Vater der modernen deutschen Geigerschule« von *Alfred Goetze.*

NEUES WIENER JOURNAL (9. Juli 1923). — »Warum man nichts von neuen Komponisten hört.« Die Zwangslage der Verleger vor dem Faktum zu stehen, daß es einfach unmöglich ist, neue Kompositionen drucken, ja nicht einmal abschreiben lassen zu können, verursacht eine erschreckende Verödung des Musikalienmarktes. Der Komponist aber, der die Zwecklosigkeit seiner Bemühungen bei den Verlegern bald eingesehen hat, wird immer stiller und stiller, vergräbt sich in sich selbst und wird schließlich stumm. Er muß ums tägliche Brot arbeiten, um nicht zu verhungern. — (1. August 1923). — »Unbekannte Musikeranekdoten«, mitgeteilt von *Julius Bistron.* Eine der besten dieser Anekdoten mag hier eine Stelle finden: »Einen der besten Situationswitze hat in letzter Zeit der bekannte Philharmoniker und Bratschist des Rosé-Quartetts Ruzitzka gemacht, und zwar während des Dialogs zwischen Borromeo und Palestrina in dem Operngedicht Hans Pfitzners. Dieser Dialog dauert beiläufig zwanzig Minuten. So gegen das Ende desselben hört man aus dem Zuschauerraum ein Geräusch, wie wenn eine kleine Pneumatik platzt. Darauf Ruzitzka gelassen zu seinem Nebenmann: ›Du hast d' g'hört ... jetzt ist einem die Geduld g'rissen!‹« — (5. August 1923). — »Beethoven in England« von *Renée Felbermann.* — (6. August 1923). — »Der Zauberer von Bayreuth« von *Walter Lange.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 30/31 (3. August 1923, Berlin). — »Heinrich Schenkers Persönlichkeit« von *Walter Dahms*. — »Neue Antworten auf alte Fragen der Musiktheorie« von *Franz Landé*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 8 und 9 (15. Juli und 1. August 1923, Essen). — »Die gesamte Musikpflege in Schule und Volk«. — »Probleme der gegenwärtigen Musikpflege« (Denkschrift des Kultusministeriums). — »Grundlegendes zur Lehre von den Stimmungen« von *E. Dahlke*. — »Der Gesangunterricht in den Mittelschulen Preußens« von *Otto Scheuch*. — »Musiklehrerfragen im Landtag« von *Walther Jahn*.

HELLWEG Heft 17 (25. April 1923, Essen). — »Max Regers Lehrmethode« von *Joseph Haas*. Sehr lehrreich und interessant plaudert der Verfasser vom Lehrer Reger, der mit nimmermüdem Eifer seine Schüler in die Geheimnisse der Musiktheorie einführte. — Heft 22 (30. Mai 1923). — »Grundlagen der modernen Opernrenaissance« von *Th. W. Werner*. »In dem gleichen Sinne und mit dem gleichen Recht, wie Wagner sich Gluck zugewandt hatte, kehren wir zu Mozart, ja zu Händel zurück. Mozart hatte sich um Gluck soviel oder so wenig bekümmert, wie Wagner sich um Mozart kümmerte. Wagner suchte (in der Musik), wie Gluck, das Drama; wir suchen (im Drama), wie Mozart, die Musik.« — Heft 32 (8. August 1923). — »Mehr Kammermusik« von *Adolf Blunk*. Der Autor erkennt die Bestrebungen der Moderne, sich immer mehr dem Kammerorchester, der Kammermusik in den verschiedensten Wandlungen zuzuwenden, an, verlangt aber doch ein noch weit tieferes Einfühlen in diese Kunstgattung, besonders vom Publikum: »Wollen wir würdig Kammermusik pflegen, so müssen wir goldene Gehänge, schwere Diamanten und Pelze, übersüße Pralinen und internationale Modeschau aus ihrem Bannkreis lassen und stille Einkehr bei uns selbst halten. Kammermusik fordert, um richtig verstanden zu werden, den ganzen Menschen, keine Gesellschaftspuppen.«

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER Nr. 4 (Juli/August 1923, Berlin). — »Was sagt der Physiker zum Streit über die Klaviermethoden?« von Geh. Rat *Brelow*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 6/7 (Juni/Juli 1923, Wien). — »Neue Musik« von *Paul Bekker*. — »Einige Worte zu Salzburg« von *Adolf Weißmann*. Der Autor spricht »den Prolog« zu den Kammermusikkonzerten der I. G. N. M. vom 2. bis 7. August. — »Die neue Opernregie« von *Josef Turnau*. Neue, bedeutende Gedanken werden hier ausgesprochen. Die Verschmelzung der Begriffe »Rhythmus und Raum« wird aufgezeigt. »Der Charakter einer künstlerischen Leistung entspricht stets dem Charakter ihrer mehr oder weniger geglückten Rhythmisierung.« »...Wir Kranke sind dem Gesunden so fern wie der Rhythmus Wagners dem Mozarts. Diesen mit seiner ganzen Schlagkraft in sich zu reproduzieren, ist ein heutiger Mensch kaum imstande. Aber unsere Sehnsucht geht nach dem Frischen, Gesunden. Mahlers von Liebe leuchtende und in Weltschönheit blühende Kosmik hat zur Umkehr veranlaßt, Schönberg und die Nächsten um ihn streben zum straffen, gesunden Rhythmus zurück. Dies tut auf seinem Felde der moderne Opernspielleiter ebenfalls.« »... Wo der Raum nicht lebendig wird, herrscht Öde. Nur straffer, gut basierter, gesunder Rhythmus ›schafft sich Raum‹ und entzückt in ausgewogener Feinheit als Kunst. Zu ihm wollen wir wieder kommen. Durch die Musik, die Rhythmen und Raum am leichtesten und mittelbarsten gestalten. Und so haben auch Oper und Opernregisseur ihr gut Teil an dem großen Werke zu tun.« — »Zu Regers Gedenken« von *Max Graf*. — »Felix Weingartner« von *Hans Walter*. — »Solosonate« von *Oskar Bie*. — »Österreichische Musikwoche in Berlin« von *Adolf Weißmann*. — »Neue Musik in Frankfurt« von *Paul Bekker*. — »Salzburg 1924« von *Paul Stefan*. Ein Rückblick u. Ausblick.

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 17 (2. August 1923, Stuttgart). — Nachdem zum zehnjährigen Bestande der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen einführende Worte, die das Wirken der Gesellschaft überschauen, gesprochen wurden, werden zu den Bildern der diesjährig aufgeführten Komponisten biographische Daten und Einführungen in ihr Schaffen gegeben. — »Konradin Kreutzer in Donaueschingen« von *Heinrich Burkard*.

RHEINISCHER BEOBACHTER Heft 32 (5. August 1923, Berlin). — Eine Sondernummer: »Das Rheinland und die Musik«, enthält als bedeutendste Aufsätze auf diesem Gebiet *Julius Kapps* Überblick über die Musik und Musiker des Rheinlandes (»Das Rheinland und die Musik«) und »Beethoven und die Brentanos« von *Heinz Amelung*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 30—33 (25. Juli, 1., 8., 15. August 1923, Berlin). — Es berichtet *Karl Bloetz* sinnig über »einen neuen Opernkomponisten in Braun-

schweig — einen merkwürdigen Fall«. Hans Schrempel (der im Sommer 1920 mit der Uraufführung einer Operette »Mädel von Drüben« herauskam) hat sich auch auf dem Gebiet der Opernkomposition betätigt. Aus dem Artikel geht hervor, daß der Komponist sich in der Zusammenstellung seiner Opern eines großen Geschickes in Anwendung bewährter Muster befleißigt. — »Einige Worte über ausländische und deutsche Musik« von *Heinrich Zöllner*. Der Verfasser bricht eine Lanze für die noch nicht aufgeführten deutschen Opern und — für sich. Warum soviel Ausländer aufgeführt würden und nicht deutsche Opern, wie z. B. die seinen? Drei Opern aus seiner Feder sind in Antwerpen aufgeführt worden, aber keine deutsche Bühne — ausgenommen die Leipziger, die fünf Opern von ihm brachte — habe ihm dies Entgegenkommen gezeigt. Verfasser wirft die Frage auf, *warum* das wohl so wäre?! »Bequemlichkeit, Cliquenmache, Neidhammelei?« — »Island und seine Stellung zur Kunst« von *Fritz Jaritz*. — »Alles um *ein* Konzert oder *Max Reger* als Konzertveranstalter« von *Heinrich Dessauer*. — »Über den Unterricht an Musikschulen« von *Bruno Stürmer*. — »Der Glaube an die Heilwirkungen der Musik in früheren Zeiten« von *Felix v. Lepel*. Diese »musik-medizinische« Abhandlung, dessen Quelle eine zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschienene Leipziger Musikzeitschrift ist, entbehrt nicht des köstlichsten Humors. Dort pries ein musikalischer Wunderdoktor die Musik als Mittel gegen Schwermut, Raserei, Hypochondrie, Blasenkrampf u. a.: »Merkwürdig wird die Sache schon, wenn von demselben Musik als Mittel gegen Taubheit, schwere Verdauung (!) oder geschwächte Zeugungskraft empfohlen wird, wie da zu lesen steht: ›Vollständige Impotenz ist wohl durch Music nicht (ganz) heilbar ... Auch hilft die Music nicht gegen temporäre Impotenz, wenn die Ursache derselben ein um Liebe werbendes altes häßliches und ekelhaftes Frauenzimmer (!) ist. Allein als Erwarmungsmittel erkaltender ehelicher Zärtlichkeit mag Music in Konkurrenz mit anderen lockenden Umständen (!) immer vieles leisten.‹« — »Das Madrigal und die Gegenwart« von *Hans Kleemann*. Der Verfasser spricht über das Wesen des Madrigals und weist nach, daß sich durch die Wiedergeburt desselben für die moderne Musik ein neues Feld eröffnet.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 15/16 (August 1923, Leipzig). — »Zwei Schubert-Opern« von *Georg Göhler*. — »Die Kunst des Ostens« von *Otto Ursprung*. — »Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« von *T. Niechciol*. — »Neue Musik. Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt a. M.« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. — »Von Wiens Opernbühnen« von *Emil Petschnig*. — »Das Wunderkind.« Groteske von *Josef Feigl*.

MITTEILUNGEN des Vereins für die Geschichte Berlins Heft 5/6. — »Christian Friedrich Schale« von *Herbert Biehle*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Heft 18 (4. August 1923, Zürich). — »Die Rechtverhältnisse der Komponisten, Textdichter und Aufführenden unter dem neuen schweizerischen Urheberrechtsgesetz vom 7. Dezember 1922« von *Ernst Röthlisberger*.

THE MUSICAL QUARTERLY IX/3 (Juli 1923, Neuyork). — »Unvermeidlichkeit als ein Merkmal der Kunst« von *John Tasker Howard*. — Der Verfasser will das Vokabularium der Kunstkritik um das Wort »Unvermeidlichkeit« bereichert wissen. Er hält neben den Hauptmerkmalen eines großen Kunstwerkes: Ernsthaftigkeit der Idee, Einfachheit und vollendete Technik, zur Beurteilung der »Unsterblichkeit« die »Unvermeidlichkeit« dieses Werkes für ausschlaggebend. Er versteht darunter ein Kunstwerk, ein Thema zum Beispiel, das der Komponist nicht anders hätte schreiben können. — »Die Lieder von Charles T. Griffes« von *William Treat Upton*. Eingehend wird das gesamte Liedschaffen des der musikalischen Kunst Amerikas viel zu früh entrissenen Komponisten gewürdigt. Zahlreiche Notenbeispiele erläutern den Aufsatz. — »Belgische und französische Musik« von *Charles van den Borren*. — Der Autor will mit dieser tiefschürfenden Abhandlung den Beweis erbringen, daß — entgegen der allgemeinen Annahme oberflächlicher Beobachter — tatsächlich eine individuell belgische musikalische Kunst, verschieden von der Frankreichs, existiert. — »Musik und ihr Publikum« von *Constantin von Sternberg*. — »Muzio Clementi« (1752—1832) von *Georges de St.-Foix*. Eine umfangreiche Monographie des alten Meisters. »Was wird im allgemeinen von Clementi gesagt? Daß er eine sehr kultivierte Natur war, und auch eine sehr aktive und glückliche. Das ist wahr, doch gleichzeitig ganz unzulänglich. Clementi, wie ich ihn sehe,

war vor allem ein ›grand esprit‹, und ich möchte hinzufügen, daß er in die seltene Kategorie derer gehörte, die uns die klare Überzeugung hinterlassen, daß sie gewußt haben, die Höhen zu erstürmen.« Zwei schöne Porträts Clementis zieren den Aufsatz. — »Aufbauende und zerstörende Einflüsse in der Musik« von *Eric Blom.* — »Rossini: Eine Studie« von *Edgar Istel.* — »Über Stil und Art in der modernen Komposition« von *Charles Louis Seeger.* — »Mussorgskijs Briefe an seine Freunde« von *M.-D. Calvocoressi.* Fein ausgewählte Briefe Mussorgskijs an Balakireff, Rimskij-Korssakoff, Stassoff und andere seiner Freunde, die uns mitten hinein in das künstlerische Schaffen des großen Russen versetzen. Briefe voller Begeisterung und Freude an der Arbeit, voll immer neuer Ideen, Briefe, die man am liebsten Wort für Wort mitteilen möchte, wenn's der Raum nicht verböte. Hier nur ein Ausschnitt aus einem Brief an Stassoff aus dem Dezember 1876, einer Zeit, da all sein Denken der Arbeit an seiner »Chovanschtschina« galt: »Sie wissen, daß ich im ›Boris‹ Szenen aus dem Volksleben gegeben habe. Jetzt habe ich den Wunsch etwas Neues zu verkünden, und was ich verkünde ist: lebendige Melodie, nicht jene des Klassizismus. Ich arbeite an einer Sprache der Menschheit. Mit großer Mühe habe ich jetzt den Typus einer Melodie erreicht, der sich aus solcher Sprache entwickelt. Es ist mir geglückt, indem ich Rezitative in Melodie getaucht habe (natürlich gesondert von dramatischen Bewegungen, mit denen sogar bloße Ausrufe übereinstimmen können). Diesen Typus würde ich gern gut erfundene, geprüfte Melodie nennen. Mein Werk erfreut mich. Eines Tages, ganz plötzlich, wird sich der unerwartete, unaussprechbare Gesang gegen die (jetzt so veraltete) klassische Melodie erheben, einem und allen verständlich. Wenn mir's gelingt, werde ich als ein Eroberer in der Kunst dastehen — und es muß mir gelingen.«

THE MUSICAL TIMES Nr. 966 (August 1923, London). — »Die Oper und Lord Berners« von *Edwin Evans.* — »Das Unerwartete in der Musik« von *Alexander Brent Smith.*

THE SACKBUT IV/1 (August 1923, London). — »Musik in den französischen Provinzen« von *Charles Teuroc.* Ein umfassender Bericht über das Musikleben der französischen Provinz. — »Begleitung und Begleiter« von *Watson Lyle.* — »Über Musiker-Ohren« von *Miriam A. Ellis.* »Die Gestalt der Ohrmuschel zeigt die musikalische Begabung ihres Besitzers.« Die Verfasserin teilt in diesem Aufsatz die Resultate ihrer Beobachtungen und Untersuchungen über die äußeren Ohren von Musikern mit. Sehr interessant sind ihre Mitteilungen der Merkmale der Ohren von Musikern der verschiedensten Art. Die Organistenohren sind ganz anders als z. B. die eines Pianisten oder Kapellmeisters. Auch gibt sie Typen. So hat z. B. der späte Hans v. Bülow die typischen Pianistenohren. — »Ottorino Respighis ›Belfagor‹« von *Guido M. Gatti.* Eine kritische Beleuchtung der am 26. April 1923 in der Mailänder Scala uraufgeführten Oper. Gatti lehnt das Werk trotz zugestandener schöner musikalischer Teile als Oper ab, ermuntert Respighi jedoch zu neuen Versuchen. — *Ursula Greville* plaudert über »Spezialisierung« und *William Fenney* über die »Komische Oper«.

MUSICAL COURIER LXXXVI, Nr. 24—26, LXXXVII, Nr. 1—7 (14., 21., 28. Juni, 5., 12., 19., 26. Juli, 2., 9., 16. August 1923, Neuyork). — »Drei Jubiläen in der Bachstadt Leipzig« von *Adolf Aber* (mit Bildmaterial). — In Heft 25 finden die Ausführungen *Frank Pattersons* über »Praktische Instrumentation für Schul-, Volks- und Sinfonie-Orchester«, die sich fast durch den ganzen Jahrgang gezogen hatten, ihren Abschluß. — »Der intime Giacomo Puccini«. Eine reizende Zeichnung des Menschen Puccini von einem Freunde — *Giuseppe Prezzolini.* »Der Meister arbeitet meistens nachts, einem Kamin gegenüber, der die ganze Zeit unterhalten wird. Er arbeitet besonders gern, wenn sein Wohnzimmer voll von plaudernden Menschen ist. Dann sitzt er am Klavier und probiert eine Weise aus. Plötzlich springt er auf und wirft etwas ein zu irgendeiner politischen oder künstlerischen Frage, und dann, wenn der Streit am heißesten ist, kehrt er zum Klavier zurück und vollendet den Takt. Ein andermal schlägt er eine Partie Bridge vor und ist dann schrecklich schlechter Laune, wenn er verliert. Er würde dies Nacht für Nacht durchhalten, wenn es seine Freunde nur aushielten. — Musik spielt eine kleine Rolle in Puccinis Leben. Er ist ein Jäger, ein Mechaniker, ein großes Kind vor allem. Erst wenn er diese seine Lebensnotwendigkeiten befriedigt hat, kann er seinen Genius wirken lassen.« — »Gute Violinen und ihre Merkmale« von *Robert Alton.* — »Beethovens historische Bedeutung« von *Frank Patterson.*

IL PIANOFORTE Heft 7/8 (Juli-August 1923, Turin). — »Das Kunstproblem vom musikalischen Gesichtspunkt« von *Gino Roncaglia.* In der Untersuchung über die Frage: Was soll die Kunst? Unterhalten? Rühren? Gedanken anregen? Verblüffen? kommt der Verfasser zu dem Schluß,

daß die Musik, genau wie jede andere Kunst, Selbstzweck ist, daß es keine besondere musikalische Ästhetik gibt, sondern nur eine allgemeine Ästhetik, die für alle Künste die gleiche ist, und daß der Unterschied nur in den Mitteln der einzelnen Künste besteht. — »Ernst Bloch« von *Fernando Liuzzi*. Eine ausführliche Würdigung des bisherigen Werkes, das von diesem schweizerisch-amerikanisch-jüdischen Komponisten vorliegt. Ernst Bloch wurde in Genf am 24. Juli 1880 geboren, studierte dort und später in Brüssel (und zwar bei Schörg und Ysaye) Violine und Komposition, war Schüler von Iwan Knorr in Frankfurt, in München von Thuille. 1904 nach Genf zurückgekehrt leitete er einige Jahre die Konzerte in Lausanne und Neufchâtel und wirkte als Kompositionslehrer am Genfer Konservatorium. Eine Orchestertournee der Tänzerin Maud Allan führte ihn nach Amerika, wo er seitdem, und zwar als Leiter des bedeutenden Konservatoriums von Cleveland in Ohio lebt.

MUSICA D'OGGI Heft 7 (Juli 1923, Mailand). — *Giulio Fara:* »Reisenotizen über das sardische Volkslied« mit zahlreichen Notenbeispielen. — *Goffredo Giarda*: »Venezianische Musik im 16. Jahrhundert.«

ZU NEUEN UFERN Heft 2 (Mai 1923, Moskau). — »Über nicht erschienene Werke Skrjabins« von *L. Ssabanejeff*. »Schließlich zeigte sich, daß Skrjabin einer der sorgfältigsten Komponisten war, einer der Wenigen, der seine Tatkraft nicht nutzlos für Werke, die ihn selbst später enttäuscht hätten, verbrauchte. Offenbar steht das in direktem Zusammenhang mit seiner kompositorischen ›Sparsamkeit‹. Lange trug er sich mit Ideen und ganzen Werken und hütete sich, sie zu Papier zu bringen. Der Prozeß des Niederschreibens war bei ihm entscheidend. Hiermit und nur hiermit erklärt sich die kleine Anzahl seiner posthumen Werke und die Tatsache, daß sie fast alle seiner ersten Lebensperiode angehören; die Jahre seiner Blütezeit überraschen durch Lakonismus im Material musikalischen Charakters. Gewöhnlich waren es kurze Bleistiftskizzen der Themen, ohne Harmonie oder mit schematischem Entwurf der Harmonie, mitunter — Schemata von aneinandergereihten Tönen ohne melodische Konturen. Abgeschlossene, irgendwie ausgearbeitete Bruchstücke fehlen fast ganz. Und, was noch interessanter ist, in seinen nachgelassenen Heften findet sich trotz alledem nur eine unbedeutende Anzahl thematischer Entwürfe, die von ihm in seinen erschienenen Werken nicht benutzt worden sind.« Der Verfasser gibt eine eingehende Übersicht dieser Werke Skrjabins in der Reihenfolge ihrer Entstehung von der frühesten Kindheit bis zu seinem Tode und weist zum Schluß noch auf einige Handschriften Skrjabins hin, die einesteils in der öffentlichen Bibliothek in Petersburg, andernteils möglicherweise sich in Privatbesitz befinden. — »Skrjabin und die zukünftige russische Musik« von *W. Beljajeff*. — »Jenseits von Skrjabin« von *N. Brjussowa*. — In einem »Brief an die Redaktion« erzählt *Sergei Prokoffjeff* von seiner Reise, die er im Mai 1918 antrat. Von Moskau reiste er über Japan (gab dort einige Konzerte), weiter nach Amerika. In Neuyork hatte er mit viel Schwierigkeiten zu kämpfen; in Chikago errang er große Erfolge. Außerdem gelang es ihm endlich 1921 die Uraufführung seiner »Drei Apfelsinen« durchzusetzen. — »›Die Geschichte des Soldaten‹ von Igor Strawinskij« von *Ernest Ansermet* (übersetzt von *J. Chwass*). — »Medtner« von *L. Ssabanejeff*. Medtner stehe vereinzelt inmitten seiner Zeitgenossen. Er sei überhaupt kein zeitgenössischer Komponist: »so wenig sind seine Werke vom Gang der Psychologie unserer Zeit durchdrungen. Unermüdlich und mächtig schwimme er gegen den Strom, gegen das Jahrhundert, gegen die ihn anstürmenden Merkmale des Modernen ... Medtner beabsichtige, der Welt die Kunst des Betens durch Töne zurückzugeben und den Tönen innere Tiefe, und eine Grenze zu errichten zwischen dem Schaffen und der Welt ...« — »Ein interessanter Versuch« (russische Volkslieder) von *Igor Gljeboff*. — »Anatol Alexandroff und seine ›Dritte Klaviersonate‹« von *N. Schiljajeff*. — »Richard Strauß« von *L. Ssabanejeff*. *Ernst Viebig*

* K R I T I K *

BÜCHER

WALTER LANGE: *Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig 1921.

Der Verfasser spricht seine mit hingebender Liebe und Emsigkeit zusammengetragene Arbeit als »Illustrierte Kunstgeschichte einer deutschen Stadt, geschrieben im Zeichen ihres größten Sohnes« an. Mit dieser zutreffenden Kennzeichnung ist Art und Wertgrenze der für die Wagner-Forschung willkommenen Spezialstudie deutlich abgegrenzt. Außer vier im Anhang erstmalig veröffentlichten Wagner-Briefen, einer eingehenderen, auf Aufzeichnungen aus dem Familienarchiv gestützten Beleuchtung der Jugendfreundschaft Wagners mit Theodor Apel und wertvollem Bildermaterial enthält das Buch zwar nichts eigentlich Unbekanntes, doch eine bequeme Zusammenstellung einer Unmenge wichtiger, überall zerstreuter und schwer zugänglicher Dokumente. Die Beziehungen Wagners zu seiner Vaterstadt Leipzig blieben bis zu seinem Tode sehr rege, gestalteten sich jedoch meist nicht rosig. Auch an ihm erfüllte sich schmerzlich die Lebenserfahrung: der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande. So klingt auch in dieser Wanderung durch Wagners buntbewegte Erdenbahn, zu der sich das Buch unterhaltsam rundet — nur im ersten Teil sprengt die Fülle des Stoffes wiederholt den Rahmen und verleitet den Verfasser zu verwirrenden Abschweifungen — ein tragischer Unterton. Der Kampf, dieser Grundakkord, der Wagners Leben den Stempel aufdrückt, tobt auch hier in beispielloser Heftigkeit, und der schrittweise Übergang von höhnischer Ablehnung seiner Werke bis zu deren endgültigem Sieg, der durch drastische Bruchstücke der zeitgenössischen Leipziger Presse scharf charakterisiert wird, läßt sich gerade in der Leipziger Hochburg konservativer Kunstrichtung am lehrreichsten verfolgen. Statistische Tabellen, chronologische Übersichten und Aufstellungen aus den Archiven des Leipziger Stadttheaters und des Stadtgeschichtlichen Museums bieten hierzu wertvolle Belege. Aus dem Besitz des letzteren stammen auch die meisten der das Buch schmückenden Abbildungen. Von diesen seien als Seltenheiten besonders hervorgehoben: der Taufschein Wagners vom 16. August 1813, der »Pichhof«, in dem Wagner seine Knabenjahre verbrachte, seine Jugendfreundin Maria Theresia Löw, Aquarelle der Leipziger Septemberunruhen 1830, und kaum bekannte Photographien Theodor Apels, der Stiefschwester Cecilie, Friedrich Nietzsches (1867) und Arthur Nikischs (1878). Die Ausstattung des 300 Seiten starken, mit Faksimiles, Abbildungen und Stadtplänen reich gezierten Bandes verdient vollste Anerkennung.

Julius Kapp

MAX AUER: *Anton Bruckner.* Verlag: Amalthea, Wien.

Es gab in Deutschland einmal eine Wagner-Bewegung, und es gibt heute eine Mahler-Bewegung. Um Bruckner schart sich ein Kreis, der, je inbrünstiger er das Werk des Meisters verehrt, um so weniger berufen scheint, in diesem Jahrzehnt schon endlos zu wachsen. Kommen aber wird die Zeit Bruckners, und diese Zeit wird nicht mehr zerrissen, nicht mehr materialistisch, nicht mehr sensationshungrig sein. Der Glaube und die Kraft werden Ungläubigkeit und Schwäche abgelöst haben, und es wird manches verdorrt sein, was heute noch als Blüte am Stamm der Musik bewundert wird. Dann wird das innere Verstehen für Bruckners gigantisches Werk da sein. Diesem inneren Begreifen und Erfühlen kann nur die Musik selber Wegweiser sein, und nur bei Menschen, die das äußere Erfassen des Materials schon überwunden haben. So ist die Bruckner-Literatur bisher — Decseys psychologische Einfühlung in die Welt Bruckners ausgenommen — entweder ein Aufzählen und Aneinanderreihen von Lebenstatsachen, vom historischen Ablauf des Entwicklungsganges gewesen, oder ein nicht immer fruchtbares Ästhetisieren, entweder ein philologisches Sezieren oder ein nebelhaft-mystisches Anthroposophieren. Alle Merkmale dieser vielfältigen Einstellungen müßten zusammenkommen, um der Größe Bruckners dialektisch gerecht zu werden. Der Weg ist weit. Aber, da Göllerichs authentische Biographie seit dem Tode Bruckners auf sich warten läßt — ein erster Band scheint im Druck zu sein —, so kann das vorliegende Werk *Max Auers* als Vorläufer für das künftige Standard Work gelten. Tatsächlich ist bisher noch in keiner Monographie über Bruckner so viel verbürgtes Material verarbeitet worden. Es gehören dazu Briefe, Dekrete, Zeitungsberichte, Konzertprogramme, Einführungen, um deren Heranschaffung sich Auer im Verein mit Göllerich große Verdienste erworben hat.

Das Leben ist sachlich erzählt, die Psychologie des Menschen und Musikers zu schreiben ist kaum versucht. Um so eindringlicher ist Auer der inneren Struktur der Werke nachgegangen, hat mit außerordentlich sicherem Instinkt die Ordnung in dem scheinbar Ungeordneten herausgefunden und ist in seinen Analysen gleichzeitig nachfühlender Mensch wie nachzeichnender Theoretiker gewesen. Es ist das eine Mischung von Künstlertum und Philologentum, wie sie nötig ist, um Erkenntnisse in musikalischen Dingen frei von Phantastik, frei von Scholastik zu übermitteln. Der Hymnus ist nicht immer unterdrückt, die Kritik der Gegnerschaft ein wenig spitz formuliert, aber es ist alle reinmusikantische Auseinandersetzung so sicher und klug, alle Überlegung stilistischer Fragen so durch Auswahl der Beispiele gestützt, daß man mit Freude einem solchen Könner folgt. Sehr wertvoll ist eine nach Abschluß der Biographie noch versuchte Gesamtanalysierung der sinfonischen Gestalt (und Gestaltung) Brucknerscher Sinfonien; wichtig auch die Zusammenfassung des aus den knappen Analysen zu abstrahierenden Geistes der Chormusik. Hier hat Auer als erster in die Unkenntnis der Massen Bresche geschlagen und hat es (in den Aufsätzen der »Musica divina«) gleich mit großer Begeisterung und hohem Wissen getan. An diesen systematischen Überlegungen wie an vielen Details der Analytik wird keiner vorbeigehen können, der ernsthaft sich mit Bruckner beschäftigt. Und, da Göllerich leider über der Abfassung seiner autorisierten Bruckner-Biographie gestorben ist, wird Auer der kenntnisreichste, mit Material und Werk vertrauteste Vollender der lang erwarteten Bände sein. *Kurt Singer*

PAUL MIES: *Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die vor noch nicht langer Zeit von Guido Adler erhobene Forderung, die Stilkritik zum Zentralpunkt der musikgeschichtlichen Forschung zu machen, kommt ihrer Erfüllung jetzt schon sehr nahe. Das vorliegende Buch ist mit ein Beweis dafür. Denn es zeigt, daß die Musikwissenschaft, die bis vor kurzem gerade in ihren stilkundlichen Arbeiten noch weit hinter verwandten Fächern, insbesondere der Kunstwissenschaft, zurückgeblieben war, diesen Abstand nun gewaltig verringert hat. Die von Mies angewandte Methode, dualistisch in ihrer Trennung der (formalen) Stilmomente und der Ausdrucksstilformen, hat nichts Schwankendes und Tastendes, sie ist völlig musikalisch-autochthon. Diese Art der Stilbestimmung ist aber gerade auch für den Nicht-Fachgelehrten von besonderer Bedeutung, weil sie ihm die stilistischen Eigentümlichkeiten nicht mehr als ästhetische Kategorien entgegenbringt, die der Laie zumeist rein gefühlsmäßig erfaßt, sondern in ihren konstanten musikalischen Erformungen. Aber nicht nur die Stilerkenntnis wird durch das eminent wichtige Buch Mies' gefördert, weiterhin kann dadurch auch eine schlimme Lücke in unserem musikalischen Bildungswesen mit ausgefüllt werden, da es Bildungen wie Figuration, Melisma und Ornament, die der musikalische Unterricht nur nach der technisch-formalen Seite hin betrachtet, als Ausdrucksstilform, d. h. in ihrer Bedeutung für das Seelische bewertet. So wird das Buch, das sein Ziel, den Stil des Brahmsschen Liedes in Form und Inhalt zu bestimmen bis zu der Grenze unserer heutigen Erkenntnis voll erfüllt, weit über seine Kreise hinaus den Horizont des verständnisvollen Lesers erweitern. *Ernst Bücken*

MAX WEBER: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik.* Mit Einleitung von Prof. Dr. *Theodor Kroyer.* Drei Masken-Verlag, München 1921.

Ein mehr anregendes Buch als ein belehrendes, aufklärendes, denn Klarheit zu schaffen über das, wovon er spricht (Theorie des Tonraumes, der Skalen und Klangbildung) ist der Autor, der Wirtschaftstheoretiker war, weniger noch imstande als es die Fachleute bisher waren. Aber es ist erstaunlich, wie dieser Laie nebenher in die wirre Masse widersprechender Daten eindringt, und wie er von seinem entrückten Standpunkt aus vieles einfach sieht, so daß wir Musiker seiner Darstellung manchen wertvollen Wink entnehmen können.

Weber hält sich als Laie natürlich an die Angaben der Fachliteratur, über die er sachlich referiert. Wie er das tut, wie er auswählt und sich das Unzusammenhängende zu deuten sucht, ist hoher Bewunderung wert. Welch glänzender Geist war hier an der Arbeit. Aber erreicht wird wenig, und das fällt nicht dem Referenten Weber, sondern den Musikforschern, über deren Arbeiten er referiert, zur Last; oder, da ja auch sie taten, was sie vermochten, der Schwierigkeit des Stoffes, der in seiner ethnologischen Weitverzweigtheit

und historischen Mannigfaltigkeit nur *einen* Zugang bietet, den vom Zentrum aus, von wo allein methodische Klärung jedes Erlebnisgebietes möglich ist: Vom Ich, vom Bewußtsein und seiner apriorischen transzendentalen Gesetzlichkeit des Denkens, Wollens, Fühlens. Doch diesen Weg schreitet keiner unserer Musikforscher, denn sie sind alle Empiriker, alle Spezialisten, der eine Akustiker, jener Psychologe, ein dritter mehr Physiologe, und die, die am ehesten zur Aufklärung berufen wären, die produktiven Künstler, sind Nur-Praktiker. Positive Ergebnisse bringen nur die Schlußabsätze über die Instrumente, deren Entwicklung und ihre Bedeutung als Ware. — Theodor Kroyer leitete die nachgelassene Arbeit mit verständnisvollen und warmen Worten ein. *Hermann Wetzel*

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: *Grundzüge einer Geschichte der Fuge. 1. Band der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft.* Hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität. Verlag: Jüterbock, Musikalienhandlung, Königsberg 1923.

Das in manchem Betracht ausgezeichnete Buch zeigt deutlich die Spuren der Entstehung aus einer Doktorarbeit. Mit Heranziehung von Material sämtlicher in Betracht kommender Völker geht es erst auf die Entstehung der Fuge ein, wobei beim Leser gelehrte Kenntnisse unwillkürlich vorausgesetzt werden. Die Geschichte der Fuge von einschließlich Bach und Händel an scheint zur Abrundung des Stoffes hinzugesetzt, aber nur in einzelnen Andeutungen; es fehlt also die nach Gemeinverständlichkeit und Ausführlichkeit gleichmäßig durchgearbeitete Darstellung. Die Not der Zeit zwang den Verfasser zur äußersten Beschränkung der gerade hier so notwendigen Beispiele, die ja großenteils aus Bruchstücken hätten bestehen können. Auch die Angaben, welche und in welchem Sinne solche Beispiele aus anderen Werken heranzuziehen sind, bleiben spärlich. Eins ist sicher: eine Darstellung, in welcher Weise sich die Fuge aus oft roh und plump tastenden rein formhaften Versuchen zur feinsten und vornehmsten umfassenden Offenbarung höchster seelischer Werte entwickelte, dürfte des Anteils aller musikalisch Gebildeten sicher sein. Und der Autor, den ein großzügiger Verlag mit einem solchen Werke betraut, wird diesen Studienergebnissen Müller-Blattaus viel zu danken haben. Sie sind aber auch ein Beispiel dafür, wie schwer selbst bei kleineren Arbeiten das unerläßliche Namen- und Sachregister vermißt wird, da solche Schriften nicht nur zum fortlaufenden Lesen, sondern auch zum Nachschlagen da sind. Wohl jeder, der an den Stoff herangeht, wird zu allererst suchen, wie und wann der Quinteinsatz des Themas klassisch wurde und wann man zuerst die »Real-Fuge« bewußt als Sonderfall abgrenzte. Jeden wird es interessieren, ob irgendein durch einzelne Fälle bekannter Fugenmeister, wie Mozart, Haydn, Friedemann Bach, Kirnberger, Clementi, Schubert, August Klengel, Scholz, Verdi in dem Buche behandelt ist.

WALTER KLEIN: *Harmonielehre für Vorgeschrittene. Ein System der leiterfremden Harmonien.* 2. Aufl. Universitätsverlag Wagner, Innsbruck 1923.

Ein sachliches, helläugiges, außerordentlich praktisches und knappes Lehrbuch, dem weiteste Verbreitung zu wünschen ist. Vielleicht entschließt sich der Verfasser in der nächsten Auflage nur Beispiele ausgeführter Musik zu geben, auch wenn er sie selbst erfinden müßte. Manche rhythmisch wesenlose oder bestenfalls erst ryhthmisch klarzulegende in den schematischen Halbnoten, die *doch* keinen Allabrevetakt vorstellen, muten zwischen den eigentlichen Musikfragmenten an wie ausgesaugte Fliegenleichen im Spinnennetz der Theorie. Sie passen nicht zu Kleins prächtig lebensvollem Text.

HERMANN ABERT: *Mozarts Persönlichkeit.* Verlag: Breitkopf & Härtel 1923.

Dieser Sonderabdruck aus dem berühmten Mozartbuch Aberts, mit einer trefflichen Wiedergabe der Bleistiftzeichnung Dora Stocks von 1789 geziert, wird trotz einiger psychologischer Lücken (die das Werk selbst natürlich ausfüllt) vielen willkommen sein. Es sei dabei nicht der Hinweis unterlassen, daß der für weiteste Kreise der Laien und Musiker (!) geradezu Lichtfülle verbreitende Aufsatz Aberts »Wort und Ton im 18. Jahrhundert« im Januarheft 1923 der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« ein allzu verborgenes Dasein führt. Er hat denen, die das Mozart-Buch kennen oder *nicht* kennen, außerordentliches zu geben. *Max Steinitzer*

MUSIKALIEN

G. FR. HÄNDEL: *Julius Cäsar. Oper in drei Aufzügen. Klavierauszug von Oskar Hagen.* Edition Peters Nr. 3783.

Eines jener dramatischen Meisterwerke Händels, die durch die Göttinger Opernfestspiele und anderweitige Aufführungen seit vier Jahren wieder leben, liegt nun in einem handlichen Klavierauszug vor, der durch Instrumentationsangabe bei jeder Nummer und Unterscheidung der Cembalozusätze in den Arien zur Not auch als Partitur bei der Aufführung zu dienen vermag. Man freut sich bei der Durchsicht der Geschicklichkeit, mit der es der Bearbeiter verstanden hat, der Handlung des alten Nikola Haym durch Schürzung des dramatischen Knotens nachzuhelfen, und wird seiner Nachdichtung im allgemeinen hohes Lob spenden dürfen, wenn ich ja auch glaube, daß die »Durchdichtung« und die Annäherung an die Originalvokale vielleicht nicht so wichtig gewesen wäre wie die Befolgung des Reimschemas, auf das Hagen meist verzichtet. Aber über solche Fragen wäre lange zu debattieren; jedenfalls ist die Übersetzung lebendig und schmiegt sich der Musik vortrefflich an, auch muß man die Beifügung der italienischen Arientexte loben, wodurch die Hauptstücke (etwa die geniale lauernde Jägerarie mit Waldhorn) auch der Konzertpraxis wieder zugänglich werden. Im Klaviersatz wäre manches zu erinnern (schlechtklingendes oder wenigstens schlecht anzusehendes Liegenbleiben der Harmonie in der linken Hand, während die Rechte zu anderen Akkordfunktionen wechselt, unnötige Quinten- und Oktavparallelen, öftere Anwendung weicher Dominantseptimenakkorde, wo Händel wohl nur klare Dreiklänge geschrieben hat), und ich hätte bei der oft recht frei »dramatisierenden« (d. h. verwagnernden) Auszierung der Seccomelodien eine ähnliche Kenntlichmachung der an sich zu rechtfertigenden Zusätze gewünscht, wie sie bei den schönen Kadenzen G. A. Walters erfolgt ist. Immerhin vermag der Herausgeber dieserhalb ja auf die gedruckte Originalpartitur der Deutschen Händel-Gesellschaft zu verweisen. Mit solchen kleinen Ausstellungen soll der hohe Wert der Herausgabe als solcher keineswegs geschmälert werden, die Phrasierung und dynamische Bezeichnung spricht für die Sorgfalt und lebendige Händel-Auffassung Hagens, und so wäre dem Auszug weiteste Verbreitung bei den Operndramaturgen und Musikfreunden zu wünschen. Vor allem aber kann der schaffende Musiker jeder Schattierung Unendliches aus der großzügigen, monumentalen Artung dieses vollblütigen Opernwerkes lernen.

Hans Joachim Moser

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *6 Sonaten für Violine und Klavier, hrsg. von Hugo Grüters und Adolf Busch.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig (Volksausgabe).

Unter op. 1 hat Händel 15 Sonaten für ein Soloinstrument (Flöte, Oboe, Violine) mit beziffertem Baß veröffentlicht, die in ihrer Art, in ihrer kristallenen Klarheit, ihrem herrlichen Aufbau und ihrer prächtigen, in keiner Weise zopfigen Melodik geradezu einzigartig sind. Insbesondere gilt dies von den 6 Sonaten für Violine, von denen namentlich die in D-dur und die eine in A-dur wohl allgemein bekannt sind. Obwohl gute Neuausgaben vorliegen, so kann ich es doch dem Geiger Adolf Busch nachfühlen, daß er das Bedürfnis hatte, für seine Schüler und seinen Konzertgebrauch die Geigenstimme neu zu bezeichnen. Trotzdem er ja jelbst Komponist ist, hat er sich doch nicht getraut den bezifferten Baß für Klavier selbst auszusetzen, sondern dies Hugo Grüters überlassen, der sich ziemlich streng an Händels Bezifferung gehalten, die Klavierbegleitung jedenfalls nicht überladen und in der rechten Hand nicht übermäßig ausgeschmückt hat. Somit dürfte sich diese Neuausgabe, die in der Numerierung der einzelnen Sonaten von dem Urtext abweicht, viele Freunde erwerben. Der Verlag Simrock sollte noch die weiteren 9 Sonaten, deren Flöte-, bzw. Oboestimme auch sehr gut auf der Geige ausgeführt werden kann, für seine Volksausgabe von Grüters bearbeiten lassen.

W. A. MOZART: *Waldhornkonzert (Köchel Nr. 447) für Violoncell mit Klavierbegleitung, bearbeitet von Joachim Stutschewsky.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

In geradezu mustergültiger Weise scheint mir der Bearbeiter seine Aufgabe gelöst zu haben, aus dem von Mozart ganz auf das Waldhorn zugeschnittenen, übrigens recht anmutigen, durch eine schöne Romanze und ein sehr flottes jagdmäßiges Finale ausgezeichneten Konzert ein solches für Violoncell zu schaffen (vgl. namentlich die Arpeggien und Doppelgriffe im ersten bzw. letzten Satze). Virtuose große Kadenzen erhöhen den Reiz des Werks für den Violoncellspieler, der natürlich die Original-Orchesterbegleitung benutzen kann.

FRANZ SCHUBERT: *Sonate für Klavier, Violine und Violoncell, komponiert 1812.* Verlag: Wiener Philharmonischer Verlag.

Bei dieser Erstveröffentlichung handelt es sich nur um den ersten Satz eines Klaviertrios, das

der Meister des Liedes im Alter von 15 Jahren angefangen hat. *Alfred Orel* hat die genau datierte Handschrift (in der Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek befindlich) im Januarheft 1923 der »Zeitschrift für Musikwissenschaft« genau untersucht und den zum mindesten geschichtlich interessanten Satz jetzt herausgegeben. Er zeigt, daß der junge Schubert den musikalischen Aufbau bereits geschickt damals beherrscht und von dem Violoncellisten, der keineswegs etwa nur den Klavierbaß zu verstärken hat, Kenntnis der höheren Lagen verlangt hat. Bei aller Einfachheit ist die Melodik dieses Satzes anmutig. Im häuslichen Kreis wird er sicherlich gern gespielt werden, obwohl er natürlich nicht im mindesten den beiden großen Klaviertrios Schuberts an die Seite gestellt werden kann.

Wilhelm Altmann

MAX REGER: *1. Vier Klavierstücke*; *2. Präludium und Fuge in a-moll für Violine allein*; *3. Albumblatt und Tarantelle für Violine resp. Klarinette und Klavier*; *4. Petite Caprice für Violine und Klavier*; *5. Allegretto grazioso für Flöte und Klavier*; *6. Caprice für Violoncello und Klavier*; *7. Präludium und Fuge für Orgel*; *8. Ein Trauungsduett für Sopran und Alt mit Orgel oder Harmonium*; *9. Zwei Lieder mit Klavier*. Verlag: Otto Junne, G. m. b. H., Leipzig.

Eine hübsche Reger-Nachlese bietet uns der rührige Verlag Junne, indem er alle in der »Neuen Musikzeitung« (Grüninger, Stuttgart) und »Musikwoche« erschienenen Beilagen, über die der Verlag Hoffmann in Dresden das Eigentumsrecht bisher hatte, in seinem Verlage vereinigt hat. Es ist bei Reger nicht alles von gleicher Güte und gleichem Wert. Wahrhaft geniale Eingebungen stehen ja bei ihm oft neben bizarren, eigensinnigen und schwachen. So ist auch hier nicht alles Gold, was den Namen Reger trägt. Unter den Klavierstücken ist besonders liebenswert die rhythmisch eigenartige Romanze neben dem technisch dankbaren Perpetuum mobile. Recht lohnend ist auch Präludium und Fuge in a-moll für Violine allein, die gewiß allen Freunden der gleichen Gattung sehr willkommen sein wird. Das Albumblatt ist ein schönes kantabiles Stück, das sicher viele Verehrer und Käufer finden wird, zumal es sich technisch nicht allzu anspruchsvoll erweist. Wirkungsvoll ist auch die sprühende Tarantelle. Nr. 4 bis 6 ist anmutige Unterhaltungsmusik von mittlerer Schwierigkeit. Präludium und Fuge in d-moll ist allen Organisten zu empfehlen, die Regers Choralvorspiele bewältigen. Sie ist technisch nicht so anspruchsvoll wie die größeren Werke für Orgel. Der Trauungsgesang (als Duett oder Sololied ausführbar) ist als sehr willkommene Abwechslung warm zu begrüßen. Es gibt in dieser Gattung nur wenig bemerkenswerte Kompositionen. Erfreulich ist, daß wir in den Liedern (»Ostern« und »Tragt blaue Träume«) zwei sehr stimmungsvolle Gesänge zu den unter Regers Liedern nicht gerade zahlreichen »Treffern« gewonnen haben. Es lohnt sich wirklich, sich mit den Liedern zu beschäftigen. Sängerinnen dürften damit tiefen Eindruck hinterlassen. Interessant ist es zu beobachten, daß Reger, der Riemann-Schüler, in der Deklamation ziemlich weites Gewissen hat. Ich denke da an das erste Lied (beide Texte sind von Martin Boelitz). Es heißt da: »Ein *linder* Südhauch *sprengt* die Riegel; *das* weht wie fremder Blütenduft.« Es ist ein Seitenstück zu Brahms' »Wie bist du meine Königin«.

Martin Frey

ROBERT KAHN: *Trio für Violine, Violoncell und Klavier, op. 72*. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Dieses Trio, das bei seiner Berliner Uraufführung aus der Handschrift ungemein gefallen hat, weist nur die Vorzüge seines am besten als Romantiker zu bezeichnenden Schöpfers auf: sehr ansprechende, stets vornehme, rhythmisch mitunter eigenartige Melodik, ausgezeichneten Aufbau und großen Wohlklang. Es besteht aus fünf knapp gefaßten Sätzen; am höchsten stelle ich den dritten, das Adagio, und den vierten, ein sehr reizvolles Intermezzo, ohne indessen den inneren Wert und die äußere Wirksamkeit der übrigen Sätze anzuzweifeln.

WILHELM RINKENS: *Vier Stücke für Violine und Klavier in Form einer Suite, op. 24*. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Ein fesselndes, übrigens keineswegs schwieriges Werk, das modernes Empfinden und mitunter moderne Harmonik sehr geschickt in alte Formen kleidet. Besonders glücklich ist der archaisierende Ton in der an Bach gemahnenden Einleitung getroffen. Das Menuett ist anmutig, die Gavotte etwas virtuos zugeschnitten. Einen trefflichen Abschluß findet diese sehr fein gearbeitete Suite in einer reizenden, Flottheit und Anmut aufweisenden Gigue.

Wilhelm Altmann

WALTER NIEMANN: *Kleine Sonate, op. 88*; *»Japan«, ein Zyklus für Klavier, op. 89*;

Capriccio für Klavier, op. 90. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Die Kleinheit der Sonate ist nicht im Umfang (22 Seiten) begründet, sondern in der freundlichen Helle und Zierlichkeit der Musikgedanken, in dem spielerisch Technischen und der Unkompliziertheit ihres formalen Wuchses. Erst der letzte der drei Sätze bringt im Gegensatz zu der schwebenden Umspielung eines anmutig volksmäßigen Gedankens ein pathetisches Gegenstück, das sich auf mehr neuzeitlicher Harmoniebasis dreimal noch kräftig und in ekstatischem Glanze durchsetzt. Die volle Ausnutzung klavieristischer Möglichkeiten — wozu auch der Mittelteil (Menuett) mit den zierlich vexatorischen »Verschränkungen« seinen Beitrag liefert — die klare Disposition und sichere Führung ist hier ebenso wie in Niemanns drei ernsten, großen Sonatenheften zu finden. Gleichwohl ist das Sonnige in dem neuen Werke und die Sicherheit in der Ausbreitung von feinem Klangduft kein Grund, ihm den Eintritt in ernstgestimmte Säle streitig zu machen. An Stücken dieser Art besteht eben kein Überfluß. Das Leitmotiv des Japanzyklus hatte Niemann auch sonst schon und ähnlich anderswo. In den Teehaus- und Geisha-Abschnitten der fünf Teile spielen bei zierlichem, auch »intrikatem« Rhythmus allerlei exotische Beigaben eine belebende Rolle, nicht zuletzt, gefördert von der aparten Harmonik, in der »Abenddämmerung am Meer« — wie mir scheint, die ursprünglichste Eingebung der ganzen Reihe, die von dem geheimnisvollen Fudsiyama-Stück günstig beschlossen scheint, vom »heiligen Berg« mit mysteriösem Klangduft der Harmonik, ohne Gesuchtheiten, ohne Kreuz- und Querakkordik. Auf der Suche nach Zwischengerichten wird sich der Zyklus als durchaus konzertfähig und ergiebig erweisen. Vom Capriccio, seinem schwirrenden Wesen in allem Staccatorausch gilt das nicht minder.

Wilhelm Zinne

WALTER NIEMANN: *24 Präludien für Klavier, op. 55.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Diese zwei Hefte Klaviermusik legt man nicht aus der Hand, ohne festzustellen, daß Niemann, der außerordentlich verdiente, insbesondere auch um die Klaviermusik verdiente Musikschriftsteller, auch als Komponist seinen Rang behauptet. Die 24 Präludien, sauber gestochen, überragen seine früheren Genrekompositionen durch die satte Reife der Erfindung und einen meisterhaften Satz, der aus der genauen Kenntnis der Natur des Klaviers seine besten Säfte zieht. Niemann preist in seiner Freude an der Natur den Bach im Grünen, den plaudernden Wiesenquell, den Abend, er sieht geheimnisvolle Nebelgestalten, horcht tief hinein in sein Inneres, erlebt stilles Glück, hängt Träumen nach und Herbstgedanken. Aber auch die Erinnerung an große Tote, an Schumann und Henselt, bringt die Saiten in seinem Innern zum Klingen, kurz, die beiden Hefte verraten eine so reiche Skala der Empfindungen, daß man von diesen Stücken aufs stärkste gefesselt wird. Manches dieser Präludien, wie die beiden, die an der Spitze jedes Heftes stehen, verlangen sehr routinierte Spieler. Als wertvolle Literatur für die Oberstufe, als dankbare Vortragsstücke im Konzertsaal werden Niemanns Kompositionen jedermann willkommen sein.

Ernst Rychnovsky

PAUL v. KLENAU: *Vier Klavierstücke.* Universaledition, Wien.

Gesellenarbeit. Werkstatt Schönberg. Europäische Musik um 1921. Geschrieben nach den Meisterstücken op. 11 und 19 des Lehrers.

KARL WEIGL: *28 Variationen, op. 15. Piano solo.* Universaledition, Wien.

Der Abwechslungsreichtum achttaktiger sich ablösender Veränderungen im streng figurativen Stil verrät einen Könner. Das Fehlen jeglicher Gedankenvariation zeigt die Neigung zum Konservativismus, der jungen Leuten nicht zu Gesicht steht.

VITTORIO RIETI: *Poema Fiesolano. Piano solo.* Universaledition, Wien.

Tränende Tondichtung mit brillanten Stellen, die zwischen vier Systemen hängen (bei Verwendung von Hundertachtundzwanzigsteln). Aber keine Virtuosenmusik. Die Zeitmaße Sempre adagio und lentissimo beweisen, daß dieses Stück für Jungfrauen ersonnen wurde zum Spielen in einem roten Plüschsalon.

Erich Steinhard

∗ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ∗

OPER

BADEN-BADEN: Eine Reihe namhafter Gastdirigenten, die den Mozart- und Wagner-Festspielen zu Führern bestimmt waren, gestaltete die Baden-Badener Opernsaison von Juni bis August sehr interessant und abwechslungsreich.

Josef Stransky (Neuyork) machte den Anfang mit Mozarts »Don Giovanni«, der in amerikanischer und deutscher Besetzung teils italienisch, teils deutsch gesungen wurde und durch die Verwendung des Buffoschlusses dem Werk den heiteren Rokokocharakter wahrte. Von den amerikanischen Solisten konnte nur *Georg Mander* (Neuyork) als Don Giovanni sich den deutschen an die Seite stellen, von denen vor allem *Marie v. Ernst* (Landestheater Karlsruhe) als Donna Elvira, *Leo Schützendorf* (Staatsoper Berlin) als Leporello, *Rehkemper* (Landestheater Stuttgart) als Don Giovanni zu nennen sind. Stransky erwies sich als ein sehr geistvoller, eleganter Dirigent, der in den Einzelheiten Außerordentliches bot und auch das Orchester mitzureißen verstand. Die ganze restlose Schönheit und Tiefe dieses Zauberwerks aber erschloß uns erst *Fritz Busch* (Dresden), der mit der zweiten Wiedergabe »Don Giovannis« uns Mozart in seiner ganzen Genialität nahezubringen wußte. Bewundernswert war seine Orchesterbehandlung, die fast auf Kammerton gestimmt, am Schluß mit dem Erscheinen des Verhängnisses in Gestalt des Komthurs das heitere Liebesspiel in erschütternde Tragik wandelte. Er hatte das Werk ganz im Sinne der Musiktragödie aufgefaßt und auf den Buffoschluß verzichtet. Das Orchester war von bestrickendem Klangzauber und gehorchte den leisesten Winken seines genialen Führers, dem auch die Solisten wie fein besaitete Instrumente folgten. Von eigenartigem Farbenreiz waren jedesmal die südländisch kolorierten Bühnenbilder von *Ludwig Sievert*, dem in Dr. *Waag* ein ausgezeichneter Regiekünstler zur Seite stand. Der große Erfolg dieser Aufführung hat den Entschluß gezeitigt, in Baden-Badens klassisch schönem kleinen Opernhause im Juni und Juli 1924 die vier Hauptwerke Mozarts mit berühmten Gästen je zweimal aufzuführen. Die Festspiele werden mit der Zauberflöte am 27. Juni 1924 beginnen.

Großen Stil hatte auch die von *Rudolf Krasselt* (Berlin) geleitete Aufführung der geschlossenen »Ringtrilogie« von Wagner, in der er sich als berufener Wagner-Dirigent dokumentierte, das Orchester zu Höchstleistungen anspornte und sich mit hervorragenden Solisten erster Bühnen in den großen Erfolg teilen konnte. Zu nennen sind an erster Stelle: *Lilly Hafgren-Dinkela* als Brünnhilde, *Hans Bahling* (Nationaltheater Mannheim) als Wotan, *Anna Baumeister-Jacobs* (Darmstadt) als Fricka, *Leo Schützendorf* als Alberich, *Wilhelm Fenten* (Nationaltheater Mannheim) als Hunding, Hagen, *Hans Rudolf Waldburg* (Kiel) als Siegfried, *Willy Zilken* (Landestheater Karlsruhe) als Siegmund. Die Baden-Badener Ringinszenierung, die den besten aller Bühnen gleichzustellen ist, bewährte sich auch diesmal wieder auf das Vorteilhafteste.

Weitere Aufführungen Wagnerscher Werke gaben *Wilhelm Franz Reuß* (Königsberg) mit »Tristan« und »Lohengrin«, *Lill Erik Hafgreh* (Gotenburg) mit »Der fliegende Holländer« und »Tannhäuser« Gelegenheit, ihre bedeutenden Dirigentenfähigkeiten zu entfalten, obwohl jener bei aller Vertrautheit mit den Partituren bei beiden Werken mehr an der Oberfläche blieb, dieser sich zwar als sehr geschmackvoller und gewissenhafter Künstler zeigte, ein stark persönliches Gepräge aber vermissen ließ. Auch in diesen vier Werken wirkten hervorragende Solisten mit.

Den grandiosen Abschluß der Wagner-Festspiele bildete eine »Meistersinger«-Aufführung unter *Fritz Busch.*

Das städtische Orchester leistete in diesen Wochen Bewundernswertes in der Art, wie es sich in den Dienst der verschiedenen Dirigenten stellte, auf ihre Eigenarten einging, wie es eben nur ein Instrumentalkörper kann, der sich aus so ausgezeichneten künstlerischen Kräften zusammensetzt, wie das Baden-Badener städtische Orchester. *Inge Karsten*

NÜRNBERG: Die letzte Spielzeit könnte getrost aus den Annalen des Nürnberger Stadttheaters gestrichen werden. Der neue Intendant *Johannes Maurach* hielt es infolge der Erfüllungspolitik, die ihm durch die Verträge seines Vorgängers aufgezwungen wurde, für das Klügste, den einmal verirrten Kurs bis zu Ende ablaufen zu lassen und sich um den Spielplan vorderhand überhaupt nicht zu kümmern, um so sein ganzes Interesse einem von Grund auf projektierten Neubau der künstlerischen und wirtschaftlichen Verhältnisse unserer Bühne für die kommende Spielzeit zuwenden zu können. Im Zeitalter der Gold-

mark hätte man einen solchen Plan fraglos großzügig nennen können. Für die dissoluten, gegenwärtigen Zustände an unserer Bühne kann er jedoch verhängnisvoll werden, wenn es dem Intendanten nicht durch außergewöhnliche Maßnahmen oder Glücksgriffe gelingen sollte, das schwere pekuniäre Manko wieder glatt zu machen und das nun schon seit Jahren erschütterte künstlerische Prestige der Nürnberger Thalia auf eine Stufe zu heben, wie man es bei einer Stadt von solcher Bedeutung erwarten darf. Es haben uns am Ende dieser Spielzeit so ziemlich alle Leiter und Solomitglieder der Oper verlassen. In der stattlichen Zahl von Ur- und Erstaufführungen, über die hier jeweils berichtet wurde, ist gottlob durch einen nicht zu leugnenden Betriebseifer der betreffenden Kapellmeister und Spielleiter manches Bastardisch-Schwächliche schon gelichtet worden; verstimmen mußte es jedoch dagegen, wenn man nach dieser Radikalkur auch Werke wie Korngolds »*Tote Stadt*« zu behandeln versuchte, oder die Oper »*Hero und Leander*« von *Paul Kick-Schmidt*, die man nur einmal über die Bühne gehen ließ, weil für die erkrankten resp. ausgeschiedenen Darsteller der Hauptpartien kein Ersatz vorhanden war, trotzdem das Werk bei seiner Uraufführung einen zweifellosen Erfolg hatte und nach allgemeiner, maßgeblicher Ansicht als wertvoll bezeichnet wird. Ich bin so vorläufig nicht einmal in der Lage, meine eigene Auffassung von der Oper an dieser Stelle zum Ausdruck zu bringen, da ich den Termin der Uraufführung seinerzeit nicht wahrnehmen konnte, hoffe aber, daß man mit der neuen Spielzeit sich seiner Pflichten dem Komponisten gegenüber erinnern und auch mir so Gelegenheit geben wird, hier das Versäumte nachzuholen.

Eine Reihe von Gastspielabenden mit *Bertha Morena*, *Nelli Merz*, *Rudolf Ritter*, *Hans Bahling*, *Wilhelm Rode* und Kapellmeister *Heger* brachte zuweilen in die Monotonie des wöchentlichen Spielplans einige Aufführungen von Bedeutung. *Wilhelm Matthes*

KONZERT

DONAUESCHINGEN: Zum dritten Male hatte Donaueschingen zu »Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst« eingeladen (29. und 30. Juli). Die dortige »*Gesellschaft der Musikfreunde*«, vor zehn Jahren gegründet, hat sich gleich beim ersten derartigen Kammermusikfest vor drei Jahren einen der wichtigsten Plätze im Musikleben der Gegenwart erobert und diese Position auch in diesem Sommer glücklich verteidigt. Zu bedauern ist dabei nur, daß diese Veranstaltungen ausschließlich der Kammermusik dienen, weil die Gefahr einseitiger Entwicklung vorliegt. Das Streben der jungen Komponistengeneration ist allzu sehr auf das Kammermusikalische gerichtet, teils aus ökonomischen Gründen, weil Aufführungen großer Orchesterwerke heute mehr denn je auf pekuniäre Schwierigkeiten stoßen, teils weil der Kammermusikstil der Ausdruck unserer Zeit sein soll; so sagen es wenigstens die Theoretiker und schnell fertigen Schlagwortfabrikanten. In Wahrheit dürfte es nur die naturnotwendige Reaktion auf die erreichte Hochblüte der Orchestermusik sein, verknüpft mit den Versuchen unserer jungen Stürmer, neue Ausdrucksformen der Musik zu finden. Ob auf diesem Wege brauchbares Neues erzielt werden wird, läßt sich schwer sagen, vorläufig sind die Erfolge in dieser Richtung mehr als bescheiden, man wird das Gefühl nicht los, daß wir in einer sterilen Zeit des musikalischen Schaffens leben, von der vielleicht einmal nur einige artistische Dinge übrig bleiben werden.

In Donaueschingen interessierten dieses Mal am meisten *Philipp Jarnach* und *Alois Hàbà*. *Jarnach* errang mit einem zweisätzigen Streichquartett die Palme; die üblichen vier Sätze sind hier zu zweien zusammengeschweißt. Der erste Satz entbehrt noch der Geschlossenheit, die darin versteckte Variationenform läßt ihn zu keiner zwingenden Einheit kommen. Dann aber wartet Jarnach mit einem kühn und glücklich konzipierten zweiten Satz auf, der alles wiedergibt, was der Komponist sagen wollte in groß entwickelter Steigerung. Hàbàs zweites Streichquartett im Vierteltonsystem, das bei dieser Gelegenheit aus der Taufe gehoben wurde, ist nach meiner Überzeugung kein Fortschritt gegenüber seinem Vorgänger, an den der erste Satz in seiner indifferenten Grämlichkeit unmittelbar erinnert. Der zweite Satz täuschte so etwas wie einen Fortschritt vor, es waren aber nur rhythmische Elemente, die diesem Satz gewissermaßen Farbe und Leben geben, das ursprüngliche, böhmische Musikantenblut Hàbàs kam hier zum Durchbruch, möchte es sich fernerhin behaupten.

Schwach waren die Werke mit Gesang, weder *Robert Oboussier* konnte sonderlich interessie-

ren mit einem Streichquartett, das in das von einer Singstimme vorgetragene »Gebet« von Hebbel ausmündet, noch die »Erlösungen«, Gesänge für eine Altstimme und Streichquartett von *Bruno Stürmer* (Dichtungen von *Elisabeth Stürmer*), blutleere Deklamationen, und außerdem hat es sich nachgerade oft genug herausgestellt, daß diese Art von Gesangs-Kammermusik ein Irrtum ist, bei der der eine Teil den anderen behindert. »Acht Musiken für zwei Geigen und Bratsche« von *Fidelio F. Finke* zeichnen sich durch fein ziselierte Einzelheiten aus, knapp gefaßte Stückchen, die nicht genug Gegensätzliches bieten. Im Hergebrachten bewegt sich ein Streichquintett von *Joh. Friedr. Hoff*, es präsentiert sich als gute und gutklingende Arbeit. Überschwenglich und rauschend ist ein Klaviertrio von *Hermann Reuter*, äußerlich wirksam, inhaltlich schwach. Das zweite Streichquartett g-moll, op. 3 von *Frank Wohlfahrt* ist noch nicht in allen Teilen geglückt, manche Stellen bleiben im Formalistischen stecken, dann aber kommen wieder Teile von großer Schönheit und Vertiefung. Besonders erfreulich berührt bei Wohlfahrt die in weitem Bogen gespannte Melodieführung.

War die Ausbeute auch nicht groß, das Verdienst, die zeitgenössische Produktion so opferfreudig zu fördern, bleibt ungeschmälert. Ein besonderer Dank gebührt dem musikalischen Leiter, Musikdirektor *Heinrich Burkhard*, und nicht zuletzt dem fürstlichen Mäzen, dem Fürsten *Max Egon zu Fürstenberg*. So stelle ich mir den alten österreichischen Adel vor, die Esterhazys, Lobkowitz' aus der Zeit Haydns und Beethovens. Um die Aufführung der neuen Werke machte sich in der Hauptsache das *Amar-Quartett* aus Frankfurt a. M. in hohem Maße verdient, gesanglich tat sich *Tiny Debüser* hervor. Eingeleitet wurden die Tage mit einem Hochamt in der katholischen Stadtkirche, bei dem Mozarts Krönungsmesse in würdiger, hochachtbarer Aufführung unter *Heinrich Burkhard* mit der Stuttgarter Madrigal-Vereinigung als Solisten — *Anne Valet* (sehr gut), *Leonie Bücheler*, *Meinrad Streißle*, *Fritz Haas* — die Herzen erhob. Wer schreibt uns wieder einmal so etwas wie dieses Agnus dei? Der musikalische Einfall, die Eingebung macht alles Streiten um Form und Modernität unnütz und überflüssig.

Friedrich Schwabe

NÜRNBERG: Der »*Philharmonische Verein*« hatte in seinem letzten Konzert *E. Wendel* aus Bremen als Gastdirigenten eingeladen. Mit seiner Solistin, der hervorragenden Nürnberger Pianistin *Maria Kahl-Decker* war dem Dirigenten ein ungewöhnlicher Erfolg beschieden, doch brachte der Abend nichts Neues, was man gerade hier bei namhaften Gästen sehnlichst erwartet. In dieser Beziehung bot das im letzten Winter wohl allenthalben bekanntgewordene *Amar-Quartett* mit *Béla Bartók* und *Hindemiths* opus 16 die stärkste Anregung. Zwei neue Orchesterfugen von *August Scharrer* identifizieren sich ungefähr mit dem, was man von ihm unlängst beim Kasseler Tonkünstlerfest zu hören bekam. Der *Privatmusikverein* führte sein vorwiegend dem Klassizismus geweihtes Programm bis zum Schluß mit Konsequenz durch. Viel wurde in diesem Winter wieder von allerhand *Nürnberger Chorvereinigungen* gesungen, aber wenig blieb haften. *Otto Döbereiner* mit seinem »*Nürnberger Madrigalchor*« veranstaltete einen Bach-Abend. Er stellt neben dem »*Neuen Chorverein*« zur Zeit wohl ziemlich die einzige Leistung dar, die man auf chortechnischem und künstlerischem Gebiet in Nürnberg nach strengeren Gesichtspunkten bewerten darf. Das ist an sich bedauerlich, denn wir haben neben manchem wertvollen Chormaterial vor allem einen großen und stimmbegabten Lehrergesangverein, der einmal vor Jahren auf überdurchschnittlicher Höhe stand, heute aber unter *Scharrers* Leitung mehr und mehr zur lokalen Bedeutung herabzusinken droht. Wie tief das Wesen des deutschen Liedes und die Freude am Männerchorgesang in der Natur des Franken wurzelt, das zeigte im Juli das 13. *Fränkische Sängerbundfest*, zu dem sich mehr als 500 Vereine mit Fahnen und Standarten auf den Weg nach Nürnberg gemacht hatten, um hier einmal wieder im brausenden Massenchor eine machtvolle Kundgebung für den Geist des deutschen Liedes und des deutschen Chorsängers der Welt vor Augen und Ohren zu rücken. Im Anschluß hieran wurde das Nonnenkloster der alten Katharinenkirche dem deutschen Sängerbund von der Stadt als »*Deutsches Sängermuseum*« übergeben. Die künstlerische und technische Ausgestaltung dieses Institutes sieht freilich noch lange nicht der Vollendung entgegen. *Wilhelm Matthes*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den reichen Bestand der Wagner-Bilder, die unsere Zeitschrift in den früheren Jahrgängen dargeboten hat, vervollständigen wir heute durch folgende 7 Stücke, die in *Walter Langes* fesselndem Buch »Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig« neben zahlreichen anderen Abbildungen enthalten sind. (Das Werk wird in vorliegendem Heft auf Seite 65 gewürdigt.) Die Wiedergabe der Bilder ermöglichte uns das freundliche Entgegenkommen des Verlages Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig.

Das früheste uns erhaltene Dokument, das den Namen Richard Wagner trägt, ist sein *Taufschein* vom 16. August 1813, der neben den Eltern auch die Namen der Taufzeugen aufzählt. Unter diesen wäre des Oberhofgerichtsadvokaten Dr. Wilhelm Wiesand deswegen zu gedenken, weil er es war, dem Schopenhauer fünf Jahre später das noch ungedruckte letzte Drittel seiner »Welt als Wille und Vorstellung« übergab, nachdem der Philosoph seine Beziehungen zum Verlag Brockhaus abgebrochen hatte. Das Original der Urkunde verwahrt die Thomaskirche zu Leipzig.

Der *Pichhof*, längst abgerissen, lag auf dem Gelände des heutigen Leipziger Hauptbahnhofes. »Seit 1740 wurden hier alle Gefässe, so zum hiesigen Bierschanke gehören, gepicht,« wie die Chronik überliefert. Nach ihrer Rückkehr von Dresden nahm in diesem Haus die Familie Geyer-Wagner Wohnung. Es war ein mit weiblicher Sorgfalt behaglich hergerichtetes Heim unweit von Wagners Geburtsstätte am Brühl.

Am 10. Januar 1833 sah Wagner seinen Namen auf einem *Konzertprogramm des Gewandhauses*. Es war die C-dur-Sinfonie, die an diesem Platz als Neuigkeit an erster Stelle dargeboten wurde. Livia Gerhardt, die spätere Freundin Mendelssohns, damals noch 15jährig, und Clara Wieck im Alter von 13 Jahren waren die Solistinnen. Ein Konzert der Wunderkinder. Unter den lobenden Kritiken befand sich die wichtige Stimme Heinrich Laubes.

Maria Theresia Löw bezeichnete Wagner selbst als seine »erste Flamme«, wie die Tochter dieser Jugendliebe, die spätere Meistersängerin Lilli Lehmann, berichtet. Maria Löw war damals Mitglied des Leipziger Hoftheaters und lebte mit ihren Schwestern Emilie und Lilli zusammen. Der jugendliche Wagner war fast täglich schwärmerischer Gast der drei Schwestern. Maria Löw legte er seine Gesangskompositionen vor und ließ sie sich von ihr zuerst vorsingen. Wagner begegnete ihr, die ihm auch später immer zugetan blieb, am Magdeburger Stadttheater wieder, als er dorthin als Kapellmeister verpflichtet wurde. 1863 sah er sie in Prag, wo sie Harfenistin im Orchester des Landestheaters war.

Innig war die Freundschaft Wagners mit *Theodor Apel*. Aus seinen Briefen an ihn sind uns die gefühlvollen Beziehungen der beiden jungen Männer bekannt geworden. Apel entstammte einer begüterten und angesehenen Leipziger Familie und half dem Freund oft genug aus materiellen Nöten. Zu seinem Schauspiel »Kolumbus« schrieb Wagner eine Ouvertüre. Unser Bild des hilfsbereiten Freundes, der später sein Augenlicht verlor, stammt aus der Zeit, da Wagner dieses Musikwerk, die wertvollste unter seinen Jugendouvertüren, schuf.

Der *Brief von Wagners Mutter* an Theodor Apel, einer der wenigen von ihrer Hand, die uns erhalten blieben, ist ein Beweis für die Sorge, die ihr der Sohn oft genug bereitet hat. Das Schreiben, das uns eröffnet, wie oft der junge Dichter seinem Freund beigesprungen war, ist ein rührendes Zeichen für die Gefühle einer Mutter, die Zartgefühl mit noblen Formen so taktvoll zu verschmelzen verstand.

Wagners Brief an Heinrich Laube vom 6. März 1869 aus seinem Landhaus Tribschen versetzt uns in eine andere Zeit und eine andere Welt. Am 1. Februar 1869 hatte Laube die Leitung des Leipziger Stadttheaters übernommen. Sieben Monate später brachte er den Rienzi heraus. Es war in Wagners Geburtsstadt die erste Aufführung dieser Oper. Leipzig hat seinen größten Sohn sträflich vernachlässigt: Der Holländer und Lohengrin waren vom Spielplan des Leipziger Stadttheaters abgesetzt und Tannhäuser im gleichen Jahre nur zweimal aufgeführt worden. Der tiefen Mißstimmung, die aus Wagners wenigen, aber diplomatisch höflichen Zeilen spricht, suchte Laube mit dieser Aufführung auf seine Weise begütigend zu begegnen.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

BADEN-BADEN: »Haschisch«, Oper ohne Worte, betitelt sich ein neues Mimodrama von *Henry Bereny*, das unter Leitung von Hans Waag unter Mitwirkung von Hannelore Ziegler und Leo Schützendorf hier uraufgeführt wird.

BERLIN: *Camillo Hildebrand* hat die Komposition einer musikalischen Komödie mit dem Titel »*Gift*« vollendet. Das Textbuch stammt von Georg N. Felke.

DRESDEN: Die Oper »*Casanova*« des Schweizer Komponisten *Volkmar Andreae* ist als Manuskript von der Staatsoper zur Uraufführung in der kommenden Spielzeit angenommen worden.

KÖLN: *Hermann Unger* schrieb für die Rheinische Freie Volksbühne die Musik zu Shakespeares »*Sturm*« und den »*Beiden Veronesern*«. Letzteres Stück wird in der »Ehrenhalle« des neuerbauten Ausstellungsgebäudes der Stadt Köln erstaufgeführt werden.

LAIBACH: *Lorenz v. Matacic*, der Dirigent der Laibacher Staatsoper, hat ein Mysterium (Dichtung und Musik) unter dem Titel »Vigilia« geschrieben, das von der Direktion der Laibacher Oper zur Uraufführung angenommen wurde. Ferner wurde die sinfonische Legende »Lanval« von *J. Rinaldini-Dafabiel* zur Erstaufführung angenommen.

OPERNSPIELPLAN

BARCELONA wird auch in diesem Winter in den beiden ersten Jahresmonaten eine deutsche Opernstagione haben. Es gelangen zur Aufführung: »Parsifal«, »Rosenkavalier«, »Walküre« und »Tristan«. Als Novität ist die »Josephslegende« in Aussicht genommen. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von *Weingartner* und *Egon Pollak*. Regie führt *Hörth*. Als Heldentenor ist *Richard Schubert* von Hamburg, als dramatische Sängerinnen sind die *Wildbrunn*, die *Hafgren* und *Vera Schwarz* verpflichtet. Altpartien singt Frau *Willer* von der Münchener Oper, Baritonpartien *Manowarda* (Ochs, Gurnemanz u. a.), *Groenen* und *Wiedemann* von Wien.

BERLIN: Die Staatsoper bringt als erste Neuheit der Saison Verdis »Falstaff«. Im Oktober ist eine Strauß-Woche vorgesehen, ferner die Erstaufführung von Korngolds »Tote Stadt«.

DRESDEN: An für Dresden neuen Werken sind für diese Spielzeit folgende vorgesehen: Weber »Euryanthe«, Tschaikowskij »Pique Dame«, Verdi »Falstaff«, Mozart »Idomeneo«, »Don Juan«. An Uraufführungen werden stattfinden: Busonis »Dr. Faust«, Strieglers »Herz und Hand«. Neustudiert werden: »Königskinder«, »Undine«, »Don Pasquale«, »Die drei Pintos«, »Elektra«.

NEAPEL: Im Januar wird *Otto Klemperer* hier den »Tristan« dirigieren.

KONZERTE

BAMBERG: *Karl Leonhardt*, der Dirigent und Gründer des »Kammerorchesters«, hat in der letzten Spielzeit einen Zyklus von Konzerten veranstaltet, in denen er sich die Entdeckung alter verschollener Musik für kleines Orchester zur Aufgabe machte. Auch neuere Musik für kleines Orchester wird dort aufgeführt.

BERLIN: An einem »Schweizerabend« wird im November Kapellmeister *Arbenz* mit dem Philharmonie-Orchester *V. Andreaes* C-dur-Sinfonie und *Bruns*' B-dur-Sinfonie zur Aufführung bringen, auch *Suters* Violinkonzert (Manuskript) wird dort erstmals erklingen. — *Klaus Pringsheim* veranstaltet den »Ersten deutschen Mahler-Zyklus«, in dem er neben den 9 Sinfonien einen Überblick über Mahlers gesamtes Schaffen geben wird.

BOCHUM: »Die Archaischen Tänze« von *Erwin Lendvai* wurden von Schulz-Dornburg für die kommende Saison zur Aufführung angenommen.

BRÜNN: *Bruno Weigls* »Drei Orchestergesänge nach Dichtungen von Fr. A. Angermayer«, op. 23, gelangten im dritten philharmonischen Konzert unter der Leitung von *Jul. Kasay* zur erfolgreichen Aufführung. Weitere Aufführungen in Dresden und Prag stehen bevor.

DUISBURG: Für die großen Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters im Winter 1923/24 unter der Leitung *Paul Scheinpflugs* sind 8 Hauptkonzerte mit ebensoviel Wiederholungen und Angliederung von 5 Kammermusikveranstaltungen, sowie 8 Sinfoniekonzerte mit Wiederholungen und 3 angereihten Kammerkonzerten für den Bühnenvolksbund und die Freie Volksbühne vorgesehen. Es sind folgende Werke in Aussicht genommen: *Uraufführungen:* Die chinesische Flöte (für 14 Soloinstrumente und Sopran-

solo) von Ernst Toch, Windspergers Konzert für Klavier und Orchester, 5 Gesänge für mittlere Stimme und Orchester von Schreker und Jos. Meßners Sinfonietta für Klavier, Sopransolo und Orchester. *Erstaufführungen:* Suite für großes Orchester »Der Geburtstag der Infantin« von Schreker (deutsche Erstaufführung), Bruckners nachgelassene g-moll-Ouvertüre, Hausseggers Natursinfonie, Schönbergs 5 Orchesterstücke op. 16, Bruckners 6. Sinfonie, Mahlers Fünfte, C. Francks Sinfonische Variationen für Klavier und Orchester, Skrjabins Poème de l'extase, Strawinskijs Orchesterstück »Feuerwerk«, Pfitzners Es-dur-Klavierkonzert, Křeneks Concerto grosso für Soli und Streichorchester, Hindemiths Sonate für Bratsche allein, Kammersinfonie für kleines Orchester, Delius' Orchesterstücke »Der Kuckucksruf« und »Frühling am Fluß«, Karl Nielsens Sinfonie espansiva, Petyreks Sextett für Klarinette, Klavier und Streicher, Schnabels c-moll-Klaviertrio, Scheinpflugs C-dur-Klavierquartett, Jarnachs Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Cello, unbekannte Kammermusik von Beethoven. Chorwerke: Händels Samson, Bachs Johannes-Passion, Regers Requiem, Beethovens Neunte, Bachs Kantate »Liebster Gott, wann werd' ich sterben«. Gastdirigenten: Franz Schreker, Karl Nielsen. Hindemith wird als Solist in seiner Bratschensonate mitwirken.

GERA: Des Münchener Komponisten *D. Thomassin* neues Chorwerk mit Soli und Orchester »Die Macht des Gesanges« (Schiller) wird hier unter *Heinrich Labers* Leitung am 28. Januar 1924 durch den Musikalischen Verein für Gera mit der Reußischen Kapelle zur Uraufführung kommen. Die Soli liegen in den Händen von *Amalie Merz-Tunner* (München) und *U. Hußla* (Nürnberg).

HEIDELBERG veranstaltet vom 26. bis 29. Oktober d. J. ein *Musikfest*, in dem *nordische* Komponisten zu Wort kommen.

JENA: Im Sommersemester der *Volkshochschule* brachte Prof. *Willy Eickemeyer* wieder vor vollem Hause als Fortsetzung seiner Bach-Kurse einen *Mozart* und dessen Vorgängern gewidmeten Zyklus mit folgenden Werken: *Chr. Bach:* Sinfonie; *Händel:* Suiten g-moll und E-dur; Violinsonate A-dur; *Haydn:* Cappriccio G-dur; *Mozart:* Eine kleine Nachtmusik; Constanzen-Fantasie, Fantasie c-moll, Fantasie und Fuge C-dur, Variationen D-dur, Sonaten A-dur und B-dur; Sonate F-dur und Fuge g-moll vierhändig; Sonate D-dur und Konzert Es-dur für 2 Klaviere; Krönungskonzert; Streichquartett A-dur, Divertimento Es-dur, Streichtrios G-dur und B-dur; Klaviertrio B-dur, Klavierquartett g-moll.

TAGESCHRONIK

Ein internationales Musikfest in Prag. Aus Salzburg wird gemeldet: Die zweite Delegiertenkonferenz der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik«, an der je zwei Abgesandte der fünfzehn Ländersektionen teilnahmen, nahm die Einladung der Prager Sektion an (außer der Salzburger Kammermusik im Sommer 1924), schon im Mai des nächsten Jahres drei moderne Orchesterkonzerte in Prag zu veranstalten, deren Programm die neu zu wählende Jury bestimmen wird. Gleichzeitig wird Zemlinsky in Prag die Uraufführung von *Schönbergs* Bühnenwerk »Erwartung« herausbringen.

Das *Programm des Musikwissenschaftlichen Kongresses der Deutschen Musikgesellschaft*, der in Leipzig vom 15. bis 20. Oktober 1923 unter dem Vorsitz von Prof. Dr. *Hermann Abert* tagen wird, sieht zwei Opernabende, ein Kirchenkonzert unter Dr. Straube, ein Gewandhauskonzert unter Wilhelm Furtwängler, ferner ein Kammer- und ein Kammerorchesterkonzert und eine Festmotette in der Thomaskirche vor.

Hugo Kaun wurde eingeladen, an dem großen Musikfest teilzunehmen, das im nächsten Jahre der große Sängerchor von *Chikago* und der a-capella-Chor von *Milwaukee* gemeinsam in beiden Städten veranstaltet und in dessen Rahmen ein dreitägiges Hugo-Kaun-Fest stattfindet.

Als Nachfolger Leo Blechs wurde *Erich Kleiber* als Generalmusikdirektor an die Berliner Staatsoper berufen. Fritz Stiedry hat daraufhin seine Demission eingereicht, die ihm bewilligt wurde.

Georg Hartmann (Dresden) ist einstimmig zum *Intendanten* des Stadttheaters in *Lübeck* gewählt worden als Nachfolger Paul v. Bongardts.

Robert Heger ist vom 1. September an zum Kapellmeister der bayrischen Staatstheater in München in etatsmäßiger Eigenschaft ernannt worden.

Die 300 Sänger umfassende *Chorvereinigung Hamburg* hat einstimmig den schon beim Altonaer Lehrergesangverein wirkenden Dirigenten *Erwin Lendvai* als ihren Leiter erwählt.

Die künstlerische Leitung der Essener Komischen Oper und des Essener Volkstheaters wurde *E. Nothmann* übertragen.

Wolfgang Reimann, früher langjähriger Organist an der Jerusalemer Kirche in Berlin, hat einen Ruf als *Direktor der Hochschule für Kirchenmusik* in Charlottenburg angenommen.

Kurt Wendel ist zum Leiter der 12 großen Montagskonzerte des *Frankfurter Orchestervereins* berufen worden.

Herr *Herbert Leutke*, der Direktor der Flügel- und Pianofabrik H. Leutke A.-G. in Leipzig, wurde in Ansehung seiner Förderung um die musikwissenschaftliche Abteilung der Universität Innsbruck von der philosophischen Fakultät dieser Universität zum *Ehrendoktor* ernannt.

Emil Cant, der Geschäftsleiter des Verbandes der konzertierenden Künstler, feierte zugleich mit seinem 50. Geburtstag sein 25jähriges Berufsjubiläum. Cant, der früher der Konzertdirektion Wolff angehörte, hat sich als Arrangeur großer Tourneen (Mascagni, Sembrich, Colonne) und zuverlässiger Berater der deutschen Künstlerschaft das Vertrauen der Beteiligten erworben.

Hans Joachim Moser in Halle wurde zum außerordentlichen Professor an der Universität ernannt.

Die junge russische Pianistin *E. Slawinskaja* hat kürzlich im Karl-Liebknecht-Volkshaus zu *Moskau* an Stelle des plötzlich erkrankten Dirigenten die Leitung einer Oper übernommen und nach dem Urteil der Moskauer Kritik sich ihrer schwierigen Aufgabe mit Erfolg bei Orchester und Publikum entledigt. Das Auftreten des Fräulein Slawinskaja ist der erste Fall der Ausübung des Dirigentenberufs durch eine Frau in Rußland.

In Neuyork hat sich auf Anregung und unter dem Vorsitz des auch in Deutschland rühmlichst bekannten Geigers und Dirigenten Theodor Spiering ein Ausschuß gebildet, der in Tageszeitungen und musikalischen Fachzeitschriften einen Aufruf »An die Musiker Amerikas« veröffentlicht und zu einer großen nationalen Spende für bedürftige deutsche und österreichische Musiker aufruft. Für die Verteilung der Spende in Deutschland wird ein aus deutschen Kunstkreisen gewählter Ausschuß bestellt.

Am diesjährigen Verfassungstage ist in Hessen zum erstenmal der *hessische Staatspreis* oder Georg-Büchner-Preis verliehen worden. Die Preisträger sind der Komponist *Arnold Mendelssohn* und der Arzt Dr. *Adam Carrillon* aus Wiesbaden.

Die Aufnahme der Meisterschüler für musikalische Komposition in die von den Vorstehern Prof. Dr. Georg Schumann, Dr. Hans Pfitzner und Dr. Ferruccio Busoni geleiteten Meisterschulen für das Winterhalbjahr 1923/24 findet durch die Vorsteher Anfang Oktober statt. Die von Prof. Busoni geleitete Meisterschule hält ihren Unterricht in der Zeit vom 1. Juli bis 30. Dezember jeden Jahres ab. Der Eintritt in diese Klasse kann während dieser Zeit erfolgen. — Die Anmeldung der Studierenden für die akademische Hochschule für Musik in Charlottenburg hat schriftlich unter Beifügung der nach den Satzungen verlangten Nachweise und unter Angabe des zu studierenden Hauptfaches bis spätestens zum 21. September 1923 zu erfolgen.

Dr. *Zdeněk Nejedlý* gibt im Verlag der Hudebni Matice in Prag II den Klavierauszug der Oper »*Dalibor*« nach *Smetanas* Handschrift heraus. Das Tschechische Nationaltheater in Prag wird das Werk in dieser Fassung zur Aufführung bringen.

Alfred Schröter hat den Text und Dialog zu Adams »Postillon« neu revidiert und bearbeitet und bittet Verleger, Theater usw. zwecks Benutzung der neuen Ausgabe sich an seine Adresse Leipzig-L., Rabenerstr. 5 (ab 25. September Stadttheater Brüx, Tschech.) zu wenden.

Bei einem von der Stadt Rom ausgeschriebenen Komponistenwettbewerb, der 10000 Lire für die beste Oper aussetzte, wurden 71 Opern eingeschickt. Der Jury gehören unter anderen Puccini und Mascagni an.

Aus den Zinsen der Jan-Novotný-Stiftung wird *ein Preis von 1300 Kč für die Oper eines tschechischen Komponisten* erteilt werden. Die Bewerbungen sind bis 15. Oktober 1923 mittags im Einreichungsprotokoll des Humanitätsreferates, Prag I, Betlémská ul. 11, 1. Stock, einzubringen. Dem Gesuch ist die handschriftliche oder gedrucke Komposition beizulegen.

Die Mitglieder des *Deutschen Musikpädagogischen Verbandes E. V.* sind verpflichtet, das Unterrichtshonorar nach dem *Reichs-Lebenshaltungsindex* zu berechnen. Als Grundzahl wird ein Teil des Friedensbetrages, ein Durchschnittssatz von zwei Mark für die Stunde, festgelegt. Namhafte Lehrer erheben die doppelten Preise. Die Abrechnung erfolgt halbmonatlich pränumerando nach dem Index der Zahlungswoche. Für Stunden außer dem Hause tritt ein Mindestzuschlag von 50 Prozent und das Fahrgeld hinzu.

Genossenschaft deutscher Tonsetzer. Die Genossenschaft hat mit ihrer Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht im Geschäftsjahre 1922 eine Einnahme von fast 11 Millionen Mark erzielt (gegenüber rund 700000 Mark im Jahre 1921), wovon nach Abzug der Unkosten rund $9^1/_4$ Millionen Mark an die Bezugsberechtigten verteilt wurden. Aus der Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden im Jahre 1922 an Alterspensionen, Unterstützungen, Darlehen usw. 416700 Mark ausbezahlt; damit hat der seit Gründung der A. f. m. A. (1904) für Wohlfahrtszwecke verwendete Gesamtbetrag die Höhe von 979400 Mark erreicht. Die Zahl der von Tonsetzern, Musikverlegern und Textdichtern mit der Anstalt abgeschlossenen Berechtigungsverträge betrug Ende 1922: 796, wovon 738 in die Gruppe der Tonsetzer und deren Erben, 64 in die Gruppe der Textdichter und 46 in die der Verleger fallen. Der Vorstand der Genossenschaft deutscher Tonsetzer: Richard Strauß, Vorsitzender; Dr. Friedrich Rösch, Stellvertreter des Vorsitzenden und ehrenamtlich tätiges, geschäftsführendes Vorstandsmitglied; Eduard Behm, E. N. v. Reznicek und Dr. Georg Schumann wurden auch für das Jahr 1923 in der Hauptversammlung wiedergewählt.

Arthur Sauer wurde die Leitung der »drahtlosen« Konzerte der Gesellschaft für drahtlose Telegraphie »Telefunken«, Berlin, übertragen. In jüngster Zeit fanden drahtlose Konzerte für die Leipziger Messe statt.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Karl Schwarzmeier*, Begründer und Leiter des nach ihm benannten Berliner Kinderchors, ist auf einer Kunstreise in Husum plötzlich gestorben. Schwarzmeier hat mit der ihm anvertrauten Kinderschar (wohl dem größten Kinderchor Berlins) in der Reichshauptstadt wiederholt mit anerkanntem Erfolge konzertiert. Ein bewährter, von idealen Motiven geleiteter Erzieher zur Musik geht mit ihm dahin.

BRÜSSEL: *Ernest van Dyck* verstarb hier im Alter von 61 Jahren. Er war in Antwerpen als Sohn sehr begüterter Eltern geboren, die ihn für den Advokatenberuf bestimmt hatten und sich seinen künstlerischen Neigungen lange widersetzten. Aber sein Drang zur Bühne ließ sich nicht unterdrücken. Nachdem er seine außerordentliche Stimme zuerst in Gesellschaften als Dilettant, namentlich an Bruchstücken aus den Opern Richard Wagners, erprobt hatte, debütierte er mit 22 Jahren in einem öffentlichen Konzert in Brüssel unter einem Pseudonym, da ihm seine Familie nicht gestattete, unter dem wahren Namen aufzutreten. Er sang dann die Partie des Lohengrin bei den ersten Aufführungen Lamoureux' in Paris 1887. Damit war sein Weltruf begründet. 1892 wurde er nach Bayreuth berufen, sang mit durchschlagendem Erfolg den Parsifal und blieb dann jahrelang eine Stütze der dortigen Festspiele. In dieselbe Zeit fällt seine Tätigkeit als Heldentenor an der Wiener Hofoper, bis er schließlich wieder nach Paris zurückkehrte.

ERFURT: Der Oberregisseur der Oper in Frankfurt a. M., *Christian Krämer*, ist hier nach einer Operation gestorben und in Gotha bestattet worden. Er hat in Frankfurt seit 1898 gewirkt und hätte am 1. September sein 25jähriges Jubiläum begehen können.

ESSEN: *Alfred Honndorf*, der Leiter des Volkschors, verstarb nach schwerer Krankheit.

FRANKFURT A. M.: Im Alter von 67 Jahren ist der Leiter des Raff-Konservatoriums *Max Schwarz* nach längerer Krankeit gestorben. Schwarz war ein Schüler Liszts, Bülows und Franz Bendels; nach Joachim Raffs Tode schied er aus dem von diesem geleiteten Hochschen Konservatorium aus, um gemeinsam mit anderen sezessionierenden Lehrkräften das Raff-Konservatorium zu begründen.

GARMISCH: Hier, wo sie Erholung suchte, starb nach schwerem Leiden *Helene Staegemann*, verwitwete Gräfin Eulenburg, die früher als ausgezeichnete Konzertsängerin glänzte. Eine Schwester des Dresdener Kammersängers Waldemar Staegemann, war sie vermählt mit dem als Tonsetzer bekannt gewordenen Grafen Botho Sigwart zu Eulenburg, der im Weltkriege als deutscher Offizier gefallen ist.

MAGDEBURG: Der langjährige Organist des Domes, *Theophil Forchhammer*, verschied nach schwerer Krankheit. Der Verstorbene trat neben seiner Organistentätigkeit auch als Komponist mit wertvollen kirchlichen Werken hervor.

DER MODERNE KLAVIERAUSZUG

EINE RUNDFRAGE

VON

MAX BROESIKE-SCHOEN-DRESDEN

Vor einiger Zeit hatte ich in der Zeitschrift »Die Musikwelt« (II, 12) einen Aufsatz »Der moderne Klavierauszug« veröffentlicht, der sich in längerer logischer und kritischer Auseinandersetzung mit der Gestaltung des Klavierauszugs, seiner Methode und Theorie, besonders des neuzeitlichen, beschäftigte. Der Aufsatz war in seinen Grundzügen polemischer Natur und enthielt einen scharfen Vorstoß gegen die übliche Praxis der Klavierauszugtechnik und deren künstlerische, gewissermaßen kulturelle Berechtigung. Das Interesse, das er fand, und die widersprechenden, zum Teil zustimmenden, zum Teil skeptischen Urteile, die er auslöste, gaben die Veranlassung zu einer Rundfrage an eine Reihe zeitgenössischer führender Musiker, von denen der weitaus größte Teil mit Interesse auf die Anfrage reagierte und teils ergänzend, teils weiterführend die von mir angeschnittenen Probleme behandelte. Da sich darunter wertvolle dialektische Anregungen und Klarstellungen befinden, die, wie ich glaube, außer den von mir gegebenen Grundlinien zu erhöhter Beachtung des bisher noch sehr wenig und viel zu wenig erörterten Gebietes beitragen können, soll ihr Inhalt im wesentlichen Resultat nachstehend wiedergegeben werden. Sie rollt fast alle Fragen und Probleme auf, die die Gestaltung eines Klavierauszuges bedingt und in sich birgt. Auch hat die Form der Rundfrage den Vorzug, daß sie stärker als die subjektiv bezweifelte Äußerung des einzelnen fesselt und das Problem durch Vielheit und Vielfarbigkeit der Ansichten zu schärferer Spiegelung bringt. Zu meiner Genugtuung konnte ich in allen fundamentalen Dingen die Bestätigung meiner Ansichten in der Majorität feststellen. Indessen lasse ich um der Sache willen auch die skeptischen oder ablehnenden Stimmen zu Worte kommen. Wer es ernst mit der Entwicklung der Kunst meint, soll dem Gesamtbild, das sich hier ergibt, trotz des scheinbar speziellen, aber für Wertung und richtige Vermittlung künstlerischer Inhalte durchaus wichtigen Gebietes seine Beachtung nicht versagen und über eine Materie nachdenken, die praktisch wie theoretisch mannigfache Beziehungen ausstrahlt und wichtigen qualitativen Untergrund für reproduktive Formen bildet.

Zum Verständnis mögen die wesentlichen Punkte meines Aufsatzes rekapituliert werden. Zugrunde lag ihm der Gedanke, daß die heutige Methodik des Klavierauszuges in keiner Weise den Anforderungen entspricht, die inneres Gesetz der Gattung und fortschreitende Entwicklung der musikalischen Materie zu stellen berechtigt sind. Zwei Möglichkeiten der Klavierauszuggestaltung sind gegeben: das bloße Arrangement nach freien subjektiven Grundsätzen

unter Anlehnung an die Partitur und die (annähernd) genaue Projektion der Partitur nach Grundsätzen der klavieristischen Reduktion. Die Frage ist, welcher von beiden das Vorrecht gebührt und inwieweit die Außerachtlassung eines der beiden Prinzipien künstlerischen Nachteil oder Vorzug bedeutet. Die Entscheidung liegt ungünstig, weil sich praktische und metaphysische Interessen der Gattung kreuzen und der Kompromiß starke Probleme bietet. Auch das geschäftliche Interesse, dem der Auszug häufig dient, steht dem idealen der Gattung entschieden feindlich gegenüber, indessen sind auch die theoretischen Axiome über die Richtigkeit der Partiturprojektion sehr widerstreitend. In der Ausführung der Auszüge herrscht babylonische Verwirrung. Wir treffen vereinzelt irgendwie tüchtige Arbeiten, haben aber weder, gleichviel ob negativ zu bewerten, eine einheitliche Methodik, nach der man Auszüge formt, noch irgendeine grundsätzliche, erkenntniskritisch geklärte und diplomierte Übereinstimmung in der Verdeutlichung des Partiturbildes und der Wege, die dazu führen, wie sie auf anderen, oft minder wichtigen technischen Gebieten der Musik längst mit annähernder Eindeutigkeit vollzogen und konstituiert worden ist. Im allgemeinen herrscht der pianistisch, arrangierend gehaltene Auszug vor; die bisherigen, ziemlich dünnen Versuche, neue (hauptsächlich orchestrale) Formen des Auszuges zu schaffen (die »Klavierpartitur« des »Zarathustra« von Schmalz, der »Brautwahl«-Auszug Egon Petris, Weingartners »Dorfschule« mit dem Motto des Komponisten »Der Klavierauszug muß ein getreues Abbild der Partitur geben«; auch Schönbergs vereinfachte Studienpartitur, die zwar auf anderen Zweck gerichtet ist, aber ideellen Zusammenhang mit meinen Anschauungen hat, gehört hierher) entbehrten, falls sie nicht im Unterbau der Theorie antastbar waren, systematischer Nachwirkung und Weiterführung; als Kennzeichen des durchdringenden Metamorphisierungsgefühls sind sie auf jeden Fall wichtig. Dagegen haben wir heute noch eine Unzahl von Auszügen (fast alle bedeutenderen Musikdramen der Neuzeit, Strauß, Schreker, Schillings, d'Albert u. a.), die bei äußerlicher Glätte und scheinbarer Reproduktionstreue in Einzelheiten keine wesentlichere methodische oder ästhetische Beziehung zur Vorlage aufweisen und allerorten, wie Stichproben erweisen, voller Ungenauigkeiten und Halbheiten stecken; Ungenauigkeiten, die oft der Oberflächlichkeit des Bearbeiters, ebenso oft aber auch seinem Bemühen und jenem Dilemma, zu »arrangieren«, entfließen und gerade die individuellen und architektonischen Reize und Werte, die jede Partitur für den Kundigen besitzt, empfindlich zu stören und zu entstellen vermögen. Doppelt bedauerlich, wenn es sich um Meisterwerke, die viel benutzt und viel studiert werden, handelt. Die subjektive und differenzierte Ausbildung der neueren Musik, die bisher koordinierten Bestandteilen (Farbe, Klang, Linienführung, Akkordik) selbständige Stellung einräumt, macht diesen Zustand noch unhaltbarer. Der Klavierauszug ist nicht dazu da, eine möglichst elegante Paraphrase der musikalischen Grund-

risse der Partitur zu geben, sondern die Partitur selbst in realistisch getreuer Zeichnung nach einem ökonomischen Zweck, der praktische *und* ästhetische Ziele verfolgt, philologisch einwandfrei wiederzugeben. Hier gilt es also, einmal mannhaft festen Punkt zu gewinnen und den »verzweifelten Dingen«, wie es Wagner in einem Brief an Klindworth genannt hat, analysierend zu Leibe zu gehen. Als einzig mögliche Form ergab sich für mich, nach reiflicher Prüfung und Sichtung aller Interessen und Notwendigkeiten, der partiturgetreue Auszug, der in jeder Beziehung die Partitur und ihre künstlerischen Ereignisse abzuspiegeln sucht und alleinige sachliche und ästhetische Berechtigung beansprucht. Auch jene Frage, ob es möglich sei, dies Prinzip, trotz mannigfacher Erschwernisse, in jedem Fall wenigstens annähernd vollkommen durchzuführen, glaubte ich, bei Voraussetzung einer noch aufzustellenden Vielheit deduktiver Regeln, bejahen zu können. Die Rücksicht auf den Dilettanten und Musikbeflissenen von minderem Niveau, die sehr viele unzulängliche Auszüge verschuldet, muß fortfallen; erleichterte Ausgaben sind ja für deren Bedarf zur Genüge vorhanden und auch im Sonderfall stets möglich. Es muß eine umfassende Reform gefordert werden, die zur Partitur zurückführt und aus orchestralen Begriffen heraus neue, allgemein verbindliche Gesetze des Auszuges findet. Besonders auf dem Gebiet der modernen Musik brauchen wir einen Auszug, der einen *deutlichen* Begriff vom koloristischen und architektonischen Wesen des Originals vermittelt. Wir müssen einen neuen »Sinn« für den Auszug heranbilden, für den — abgesehen von selteneren unproblematischen Fällen — auch eine neue Gestaltung des äußeren Formates, ein neues sematologisches (durch Zeichen und Schrift deutendes, mithelfendes) System zu befürworten wäre, ein »Code«, der einheitliche Durchführung und Deutung gewährleistet. Das Problem liegt in der Hauptsache auf graphisch-optischem Gebiet und besonderem Anordnungsgefühle für Herauslösung und Versinnlichung des in jeder Partitur anders verankerten individuellen und konstruktiven Lebens. Ich verfechte dabei — besonders wo begabtere Spieler in Frage kommen — das Prinzip der Assoziation, der Einfühlung, der inneren Ergänzung, das wie bei aller rezeptiver Tätigkeit in der Kunst auch hier, durch das Mittel des optischen Eindrucks, eine beherrschende Rolle spielen kann. Zur partiturgetreuen Wiedergabe gehört übrigens auch als wichtiges Korrelat die Instrumentationsangabe, die sich nicht auf Einzelheiten beschränken darf, sondern lückenlose Verdeutlichung (nicht bloß Abschreibung) der orchestralen Vorgänge zu enthalten hat. Der Raum verbietet es, noch weiteres, wozu es verlockt, zu erörtern; es ist gewiß wahr, daß ein ganzes Buch geschrieben werden müßte, um Sicherheit und Klarheit zu gewinnen. Einen Vorgänger meiner, allerdings noch weitergreifenden Ideengänge habe ich in Karl Grunsky, der das sehr wertvolle und, wie alle neu erscheinenden Auszüge immer wieder bezeugen, viel zu wenig gelesene, auf technisches Detail gerichtete Buch »Die Technik des Klavier-

auszuges« geschrieben hat; mit einer Veröffentlichung, die, als ersten Vorstoß, konkrete technische und praktische Einzelheiten und Verbesserungen auf der Basis modernen Schaffens zur Sache zusammenträgt, bin ich zurzeit beschäftigt. Wen die ausführlichere logische und dialektische Begründung meiner Grundforderungen interessiert, sei auf den Aufsatz in der »Musikwelt« selbst verwiesen.
Soweit die Grundgedanken meiner Arbeit. Als Richtlinien für die Rundfrage ergaben sich demnach zwei Hauptpunkte: erstens, was soll der Auszug sein, pianistisches Arrangement oder orchestrale Partiturreduktion, zweitens, braucht er eine Umgestaltung und wie ist sie erforderlichenfalls zu denken? Gewiß sind die meisten der nachfolgenden Stimmen, von denen manche nur andeuten, Umrisse und Ausblicke geben, nicht als erschöpfende oder weiterreichende Bemerkungen zum Thema anzusehen, können und wollen es auch nicht, wie viele selbst betonten. Aber für die Beurteilung des status quo haben sie ihre Geltung, und in der Fülle und Verschiedenheit der Anregungen geben sie perspektivisch ein ungefähres Bild dessen, worum es im Kern zu tun ist. Es kommt der Skeptiker, der Idealist, der Dialektiker, der Praktiker zum Wort; sie alle sind des Hörens wert und ergeben eine Quintessenz, deren Sinn klar zutage tritt.
Es sei mir vergönnt, noch einige kritische und zusammenfassende Randbemerkungen zu den Beiträgen selbst, die, wie schon gesagt, sich in der Mehrzahl zustimmend zu dem von mir berührten Ideenkreis verhalten, aber natürlich auch Einwände und Abbiegungen, neue Nuancierungen aufweisen, zu machen. Kritisch im Sinne des Mitdeutens, Wägens, wo die Probleme einsetzen. Natürlich kann ich auch hier nur Umrisse geben. Über die dialektischen Grundfragen der Klavierauszugarbeit geben die Gedankensplitter Schönbergs ein gutes Bild. Er schrieb mir, daß ihn die Frage intensiver beschäftige und ich vermute, daß er, sobald er sich ihrer mit seinem immer ahistorisch vorgehenden Denken bemächtigte, uns eine eminente Lösung geben könnte. Diese definitive Lösung drängt ja auch, je unnachsichtlicher sich durch Tatsachen der Entwicklung die Forderung nach einer Neugestaltung geltend machen wird, zur Reife. Nur: wird es möglich sein, bis ins einzelne gehende, ein für allemal feststehende Regeln aufzustellen? Ein »Rezept« zu finden, nach dem jeder musikalische Handwerksmann seinen Auszug verfertigen kann? Ich halte es, in detaillierter Form, weder für nötig noch erstrebenswert. Da wirklich jeder Fall, worauf Bekker und Petri hinweisen, anders liegt und später einmal, bei neuen Werken, anders liegen kann, genügen durch Wiederkehr gewisser typischer Ereignisse bestimmte Grundnormen, aus denen sich bei einiger Intelligenz und Unterscheidungsvermögen leicht Modifikationen und Ergänzungen ableiten lassen. Erfahrung und logisches Gefühl werden bald alles Fehlende ergänzen. Untersuchungen ohne doktrinäre Verkapselung über die verschiedenen Fälle und Lösungsarten der Typen und satz-

technischen Aufgaben werden wir dagegen immer brauchen können. In der Hauptsache ist der ästhetische Typus der Partitur maßgebend und die allgemeinen reformatorischen, vor allem *einheitlich* ausgeführten Grundsätze der Bearbeitung. Ein anderes Bedenken wird mit dem Hinweis auf die Komplizierung des Notenbildes und der Spielbarkeit durch partiturgetreue Projektion sowie mit dem Zweifel an der Durchführungsmöglichkeit des Prinzips überhaupt aufgeworfen. Auch hier wäre eine Trennung der Interessensphären, wenn man sie nicht umgehen zu können glaubt, immer noch, wo irgend angängig, das Beste. Bisher war es üblich, stets zwei Ausgaben, eine sogenannte »Originalausgabe« und eine mit überlegtem Text — Ausgaben ohne Text könnten so gut wie ausgeschaltet werden — zu veranstalten; demnach ließe sich bequem der Dilettantenauszug, wie wir ihn kurzweg als Wertbegriff nennen wollen, mit einigen praktikablen Veränderungen, in die letzte Kategorie verlegen. Wo nur *eine* Ausgabe aufgelegt wird, steht unbedingt die Sache über dem praktischen Interesse. Der geistige Frequenzwert des Dilettanten und der Mittelmäßigkeit ist auch kaum, ganz im Gegensatz zum materiellen, hoch einzuschätzen; und wo es sich um Schöpfungen der Neuzeit handelt, wird selten das Niveau dieses Kreises in Frage kommen. Betreffs der besonders bei Polyphonie und Tuttipartien zu schwierigen Dispositionsfragen führenden Spielbarkeit und Übersichtlichkeit des orchestral gehaltenen Auszuges erscheint es mir an der Zeit und entsprechender, den Begriff der *relativ* leichten Spielbarkeit aufzustellen. Ein Auszug soll nicht leichter spielbar sein, als es die fehlerlose und gut balancierte Wiedergabe seines Objekts zuläßt. (Als Präzisierung in diesem Sinn sind wohl die Worte Schönbergs von »möglichst wenig Noten« zu fassen; alle entbehrlichen klavieristischen Zutaten, wie sie noch in vielen lisztisierenden Auszügen nach Art der (alten) Klindworth- und Tausigschen Wagner-Auszüge herumspuken, sollen, zugunsten der photographischen Wirkung, vermieden werden, alles dekorative Beiwerk der arrangierenden Phantasie ausgeschaltet werden.) Ich stelle die vielleicht nicht so widersinnige Behauptung auf, daß der Auszug im Zweifel immer zuerst zur Vermittlung des Partiturinhaltes, zweitstellig erst zur leichten Spielbarkeit dient und daß alle Kompromisse, wo sie unumgänglich erscheinen, stets nach Seite des Orchesters, nie nach der des Klaviers zu halten sind. Wie sich das Ohr rasch an die reicheren und entlegeneren Mischungen der nachwagnerischen Palette gewöhnt hat, wird es auch das Auge an die stärker ausgezierte und profilierte Fassade des partiturgemäßen Auszuges. Nur nicht zuviel Konzessionen! Die höhere Tochter und alles, was ihr begrifflich nahe steht, schaltet — sehr richtig (Busch) — wie überall, wo echte Interessen der Kunst mitspielen, aus; wir wollen durch Konsequenzen erziehen, nicht glatte Ignoranzen züchten. Es soll nicht vergessen werden, daß es immer schwieriger, mehr als schon früher der Fall war, wenn nicht bald unmöglich werden wird, die Partitur eines modernen Werkes in die

Hände zu bekommen, womit in Wirklichkeit der Auszug nicht bloß als Notbehelf, wie Bekker und Mraczek meinen, als Handglossar der Partitur auftritt, sondern als soziales Requisit, als Mittler von selbständiger und isolierter Bedeutung, als Sonderfrequenzobjekt der orchestralen und dramatischen Literatur zu betrachten ist. Fälle, wie der von Korngold angeführte, an deren Vorkommen ich, sehr im Zusammenhang mit der Tücke des Objekts und der üblichen Praxis, durchaus nicht zweifle, daß nämlich der Korrepetitor sich unfähig zeigt, einen komplizierteren Auszug zu beherrschen, können natürlich am allerwenigsten ein Recht herleiten, den Auszug künstlerisch oder technisch zugunsten fachlicher Bequemlichkeit oder Impotenz irgendwie zu degradieren. Hier wird es Sache des musikalischen Oberkommandierenden sein, energische Alternativen zu stellen. Wie jeder Schaffende, stets zu vertiefter und gesteigerter Arbeit erziehend, sich niemals um Mittelmäßigkeit und Bequemlichkeit kümmert, kann es auch der ideale Bearbeiter nicht, der Verantwortung gegenüber dem ihm anvertrauten Gut empfindet. Trotzdem soll der gute moderne Auszug keineswegs schwerer spielbar im Sinne einer wahllosen Verstopfung des Notenbildes mit Partiturfüllsel, sondern nur einer durchdachten sinngemäßen Verdichtung der Partitur*substanz* nach den Gesetzen des Zwei-Noten-Systems in einer Gliederung nach primären und sekundären Gesichtspunkten sein; das Ganze braucht deswegen nicht komplizierter ausführbar zu sein oder auszusehen, als es als geistiges Produkt einmal von Natur und seinem Tatsachengehalt nach eben ist. In Wirklichkeit vergeht sich ja jeder, der das meist nicht nur stilistisch, sondern auch individuell stets verschieden gefärbte ästhetisch-technische Leben einer Partitur klischeemäßig, unkorrekt oder ohne Empfindung für Eigenwerte vermittelt, gegen die geistigen Rechte des Komponisten und die subtileren Wertformen der Musik. Wehe dem Kapellmeister, der es wagen würde, das figurative oder motivische Gefüge einer Sinfonie, womöglich weil es bequemer oder praktikabler ist, eigenmächtig zu verändern oder zu korrigieren; wie ist es mit dem Arrangeur, der in der Stille des Arbeitszimmers den gleichen, unveränderbar fixierten Verstoß verübt?

In Hinsicht auf die *Instrumentationsangabe* scheint es, als ob hier am ehesten wenigstens prinzipielle und wohl auch methodische Übereinstimmung erzielt werden kann; allerdings bedingt dies noch nicht Ausführung, weder deren logische Richtigkeit noch Allgemeinheit. *Jedenfalls erfordert sie noch weit schärfere Betonung* und ist keineswegs, wie bei den meisten unserer Auszügler, en bagatelle, als bloßes Anhängsel (siehe die viel anzutreffende lückenhafte, ungenaue oder methodisch unübersichtliche Instrumentationsbezeichnung), sondern *als selbständiges Supplement der universal-plastischen Verkörperung der Partitur zu behandeln.*

Endlich: weshalb sollte es a priori — siehe den Skeptiker Mraczek — unmöglich sein, einen Auszug herzustellen, der letzte Konsequenzen erfüllt, ohne

zu einem Fehlprodukt zu werden? Inwieweit die Unzulänglichkeit einer Lösung, oft bloße Phänomen eines zeitlichen Mangels an organischer Erkenntnis und Technik, auch deren Unmöglichkeit bedingt, ist noch in Zweifel zu ziehen; gemäß dem faustischen Prinzip alles geistigen Bildens und dem unaufhaltsamen Prozeß aller Entwicklung, die ununterbrochener Fluß, ständige Linienbewegung der Werte ist und schon oft den Kantischen Satz vom Ding an sich und seine Prophetien Lügen strafte, wie die Geschichte der Ideen, Formen und Begriffe zeigt, auch hier analog relativierte Idealtypen durchaus nicht ausgeschlossen. Auch diese »ontologische« Problemstellung mag, als wichtig und an den Lebensnerv der Reform rührend, hier wenigstens gestreift werden; einen realen Beweis oder Entscheidung hat man bisher noch nicht erbracht, und einstweilen kann der Glaube und die Sicherheit der einzelnen inneren Überzeugung, noch platonisch verkapselt, der einzige Maßstab für die Möglichkeit sein: nach dem Grundsatz, daß man stets soviel kann, als man sich zutraut.

Es scheint mir auch hier Paul Bekker, mit leichtem Handgelenk, wenigstens für alle Komplizierung der Fälle, den Kernpunkt der anscheinend so schwierigen Angelegenheit zu treffen, wenn er das schöpferische Vermögen des Bearbeiters, die inspirative Seite seiner Arbeit — koordiniert mit dem Wollen des Konsumenten, wie wir hinzufügen wollen — als ausschlaggebend in Betracht zieht. Die Intuition, im Geleit des Geschwisterpaares Kunstverstand und Fleiß, die als Einzelergebnis oder selbständige regel- oder beispielgebende Kraft auftritt, kann auch hier, ohne die integrierenden rationalen Gesetze zu beeinträchtigen, der Weisheit letzter Schluß sein. Besonders eben da, wo der verwickelte unerwartete Einzelfall gewonnene feste konstruktive Grundrisse wieder zu verwirren droht. Es gälte deshalb, eine Frage, die bisher zu wenig in Rücksicht gezogen, planmäßig einen Stamm berufener Klavierauszügler zu suchen und heranzubilden, die auf Grund individueller und besonderer Befähigung zur Ausführung herangezogen werden und in enger Interessen- und Kontrollgemeinschaft mit dem Komponisten arbeiten. Alles, was *Handwerk* heißt oder dazu herabgewürdigt werden soll (man denke an den Interessenkreis des Verlegers), muß verneint oder neutralisiert werden. Wie wäre, überhaupt statt der Bezeichnung »Klavierauszug« lieber den Begriff »Partiturauszug« oder ähnliches als Kollektiv- und Gattungsnamen für alle orchestralen (partiturgetreuen) Auszüge einzuführen? Es ist aber ebenso wichtig, nicht bloß begabte, im Stil der Bearbeitung produktive Köpfe zu haben, sondern auch gewissenhafte, von der »Besessenheit« zum Objekt, zum Technischen beseelte Exzerpenten, Philologen des Auszuges, die unbedingte Zuverlässigkeit und Durchführung des Prinzips verbürgen. Fast geht hier Pflichttreue, Verantwortlichkeitsgefühl noch vor Talent. Einen Ausweg, Sakrilege gegen den Geist des Komponisten zu verhüten und vielleicht noch produktiven Einfluß zu üben, könnte auch die Forderung ergeben, daß jeder Auszug den

Vermerk »Vom Komponisten autorisiert« (d. h. auf philologische und ästhetische Sachlichkeit geprüft) tragen soll — ein Sicherheitsventil, das, wenn der Komponist selbst auf reine und konsequente Arbeit hält, des öfteren schon allzu lebhafte Subjektivismen verhindert hätte. Es dürfte deshalb auch unberechtigt sein, die Arbeit Grunskys als subtile technische Untersuchung vom praktischen Gesichtspunkt aus zu verwerfen oder gering zu schätzen. Alle Lösungsmöglichkeiten eines in der Hauptsache auf konstruktiven Einzelerwägungen ruhenden Problems besteht zuerst in der minutiösen Erfassung und Kenntnis all seiner Voraussetzungen und Spielarten, nicht in der Aufstellung vager Grundlinien, die zunächst weder Anschaulichkeit noch praktische Verwertbarkeit, auch keine Präzision für die Vielheit der Fälle besitzen. Im Sinne Grunskys sind weitere Arbeiten, auch wenn damit eine Spezialliteratur von anscheinend engem Prospekt geschaffen wird, an Hand instruktiven technischen und stilistischen Materials, das bis zur jüngsten Zeit reicht, durchaus zu begrüßen und innerlich notwendig.

Ich möchte diese resumierenden Bemerkungen nicht schließen, ohne nochmals als Überzeugung das Axiom aufzustellen, daß es, nach dem kritischen Befund und den Notwendigkeiten der Zeit nicht nur berechtigt, sondern auch, bei vollem Einsatz des Willens, durchaus möglich ist, eine Umbildung des Auszugswesens durchzuführen. Ich rede nicht aus grauer Theorie oder ideologischem Verbesserungswahn, sondern aus jahrelanger Beobachtung und Prüfung des Gegenstandes selbst und bin zur Genüge praktischer Musiker, um zu wissen, was man empirisch vertreten und verlangen kann.*) Ich denke, daß schon als moralischer Vorstoß das Ergebnis meiner Diskussion zwingend und von Bedeutung ist. Es ist unter den mir zugegangenen brieflichen oder mündlichen Äußerungen kaum eine, die nicht mehr oder minder ausgesprochen die Reformbedürftigkeit und Mangelhaftigkeit der heutigen Auszugstechnik im ganzen oder einzelner ihrer Teile zugesteht. So wäre zu hoffen, daß schon dies, da es oft nur solchen Stoßes bedarf, das Signal zur Umbildung gibt, zumal hier nicht mit Massen-, sondern Individualinitiative zu rechnen ist. Identifizieren möchte ich mich restlos mit den Äußerungen von Joseph Marx und Fritz Busch; die in ihnen verankerten Ideengänge empfehle ich der gesonderten Beachtung. Mag also dies, als Vorstufe zu Stärkerem, als Strahl im Dunkel wirken, das Geflecht der vielfachen Forderungen klarer entwirren, die Postulate schärfer ins Bewußtsein rücken, das Verantwortlichkeitsgefühl für die ästhetisch und sozial heute auch wichtige Materie schärfen! Wir wollen allerdings den Weg zum partiturgetreuen Auszug nicht mit guten Vor-

*) Ich habe selbst, ähnlich wie Grunsky den — bisher ebenfalls unveröffentlichten — III. Akt des »Tristan«, den 1. Akt von Schrekers »Gezeichneten« nach dem von mir verfochtenen partiturgetreuen Prinzip bearbeitet, *ohne* erhebliche Komplizierung oder Unübersichtlichkeit des Bildes feststellen zu können, dafür mit um so größerem Gewinn an Klarheit und assoziativem Reichtum. Der *natürliche* konstruktive Schwierigkeitsgrad einer Komposition läßt sich natürlich, wie schon gesagt, niemals eliminieren, außer durch grobe geistige Entstellungen.

sätzen pflastern, auch nicht mit den Worten Wotans an Alberich: »Alles ist nach seiner Art, an ihr wirst du nichts ändern,« mit ein paar zustimmenden Nachträgen oder Verbesserungen. Wo Tradition unzeitgemäß oder stockig wird, muß man eben eine neue schaffen, die uns mit rasch erstarrender Absolutheit beeinflußt. Es muß nicht nur viel geändert werden, sondern es läßt sich auch viel ändern. Wir fühlen uns heute überall wie am Anfang einer neuen Entwicklung, nach deren Sinn und Gestaltung wir streben: es soll auch hier gelten.

* * *

Paul Bekker, Hofheim i. Taunus: Ihre Ausführungen habe ich mit Interesse gelesen, es wäre manches dafür, manches dagegen zu sagen, und ich halte es für zweifelhaft, ob man zu einer allgemeingültigen Antwort gelangen kann. Unterschätzen wir nicht den Dilettanten, für den doch der Klavierauszug mitbestimmt ist. Sollte nicht auch die Frage der individuellen Begabung des Arrangeurs mitsprechen? Für Grunskys Eigenbröteleien — durchaus ernst gemeint, aber verstiegen — habe ich nicht viel Sympathie — ich glaube, ein Klavierauszug ist und bleibt eben ein Notbehelf, und es kommt ganz auf den einzelnen Fall und die Persönlichkeit des Bearbeiters an, wie man sich da durchhilft.

* * *

Julius Bittner, Wien: Ich stimme Ihren Ausführungen in der »Musikwelt« vollkommen zu. Der Klavierauszug muß eine für das Klavier übertragene Partitur sein, ein Bild der Partitur geben. Er soll gar nicht aussehen wie eine Originalkomposition für Klavier. Darum halte ich auch die Instrumentationsbezeichnungen für absolut notwendig, da nur durch sie der Spieler bzw. Leser einen vollkommenen Eindruck gewinnen kann. Die Instrumentationsbezeichnungen in einem Klavierauszug weglassen, heißt ebensoviel, als wenn man die szenischen Bemerkungen weglassen würde. Zum Einbüffeln der Noten für den Sänger und zum Mitlesen der Aufführung für den Zuhörer sind sie ja nicht nötig. Ich möchte aber wissen, wie jemand von einem dramatischen Werke ohne die szenischen Bemerkungen sich eine richtige Vorstellung machen könnte.
Der Klavierauszug ist heute nötiger als je. Ich rede geradezu dem Mitlesen bei der Aufführung das Wort, da die Textaussprache der Sänger immer mehr zu wünschen übrig läßt. Wenn man nur schon endlich die von den Ausstattungdespoten über uns verhängte stygische Finsternis der Theater los wäre! Wagner wurde in *hellen* Häusern gespielt, alle Welt konnte Textbuch und Klavierauszug mitlesen. Darum wurde er vom Publikum eher verstanden als von den Fachkreisen, und die Zuhörer klatschten sich die Hände wund, während Hanslick noch immer seine völlige Talentlosigkeit nachwies. Die Leute hatten eben Klavierauszug und Textbuch im Theater mit und hatten sein

Wort verstanden. Wir müssen heute froh sein, wenn wir hier und da ein verständliches Wort erschnappen, weil im Zuschauerraum undurchdringliches Dunkel herrscht. Wir haben Wolken aus Leinewand und Bäume aus Pappendeckel, aber die Finsternis auf der Bühne und im Zuschauerraum, *die* ist echt!

* * *

Walter Braunfels, Holzen bei München: Klavierauszug ist zu einem Sammelbegriff geworden, der sehr verschiedenartigen Bedürfnissen Dienendes umfaßt, praktischen nämlich und ästhetischen. Die Klavierauszüge von Werken mit Gesang (Chorwerke, Opern, Orchesterlieder) dienen in erster Linie einmal als Einstudierungsbehelfe für Sänger und Kapellmeister, dann als Behelfe für Laien, ihnen ein ungefähres (aber beileibe nicht getreues) Abbild dessen zu geben, was der Komponist im Orchester hat ausdrücken wollen. Sie müssen darum 1. leicht spielbar sein, 2. das Klangbild des Orchesters in Klavierklang umdeuten. Wie letzteres gemeint ist, läßt sich an einem Klavierauszug eines modernen Streichquartetts leicht verdeutlichen. Wer hier die vier Linien einfach auf die zwei Systeme der Klaviernotation überträgt, handelt falsch; Gleichklang der Töne, Unmöglichkeit gehaltener Dauernoten, technische Schwierigkeiten werden Umsetzungen, Ergänzungen, figurative Umdeutungen erforderlich machen. In noch höherem Maße trifft dies bei Umwandlung des Orchesterbildes in Klavierbild zu; sie hat eine Neuschaffung zu sein und wird vollkommen nur dem gelingen, der Orchester und Klavier gleich vollkommen hört und beherrscht; sie wird um so leichter sein, je stärker der Orchesterklang aus starken Überraschungen sich erbaut und so sich jenem charakteristischen Wesen nähert, dem das moderne Klavier ein getreues Abbild ist (das ja überhaupt für den Vortrag von Klavierauszügen erfunden scheint), um so schwerer, je charakteristischer der Orchesterklang ist. (Das Problem Bachscher Klavierauszüge ist bis heute noch nicht gelöst.)
Ganz anders verhält sich das Problem, wenn wir es auf reine, besonders moderne Orchestermusik beziehen. Hier wird der Laie in der Regel verzichten müssen, eine auch nur einigermaßen dem Orchester entsprechendes Klangbild selbst sich am Klavier zu schaffen, und des Musikers Interesse vorherrschend zu berücksichtigen sein, sich die Entzifferung eines unendlich differenzierten Klangkonglomerates zu erleichtern; hier scheint mir die particella, wie sie Schönberg verficht, der gegebene Weg.

* * *

Fritz Busch, Dresden: Der polyphone moderne Orchestersatz erfordert meines Erachtens unbedingt eine neue Art von Technik des Klavierauszuges, die von dem Prinzip ausgehen muß, auch die Nebenstimmen, evtl. in kleinen Noten, deutlich zu machen. Ebenfalls sollte der Klavierauszug eines modernen

Orchesterwerkes oder einer Oper Instrumentationsangaben enthalten. Mit einem Wort: Die Partitur muß auf zwei evtl. drei Systeme übertragen werden, und es soll der Intelligenz des Spielers überlassen bleiben, aus dieser Partitur im kleinen das Werk orchestral farbig und plastisch zu interpretieren. Solche Klavierauszüge sind ja auch nicht für höhere Töchter, sondern für Musiker von Fach bestimmt, denen es an der nötigen Kenntnis ja nicht fehlen sollte.

* * *

Ferruccio Busoni, Berlin: Ich mache Sie — auf den Klavierauszug meiner Oper »Die Brautwahl« aufmerksam, der von E. Petri besorgt wurde, und — etwa vor zehn Jahren — als ein beachtenswertes Muster dieser Kunstgattung erschien.

* * *

Paul Graener, Leipzig: Ihr Aufsatz hat mich lebhaft interessiert, ich kann Ihren Ausführungen nur beistimmen. Was wir jetzt an Klavierauszügen haben, ist weder Fisch noch Fleisch, die meisten sind rein pianistisch unmöglich, und ein einigermaßen getreues Bild der Partitur geben sie auch nicht. Bei der mehr oder weniger polyphonen Schreibweise der deutschen Komponisten können (und wollen) wir es auch nicht so machen wie die Italiener oder Franzosen, die den Klavierauszug wie ein abgenagtes Gerippe servieren.

* * *

Wilhelm Kienzl, Wien: Sie wünschen meine Ansicht über die Methode der Anfertigung eines modernen Opern-Klavierauszuges zu hören. Es fehlt mir an der nötigen Muße, Ihnen einen ausgearbeiteten Aufsatz in druckreifem Zustande über dieses interessante Thema zu senden, wie ich einen solchen aus eigenem Antrieb zu schreiben längst vorgehabt hatte. Aber ich will Ihnen gern die Hauptpunkte mitteilen, zu denen ich mich bekenne. Ich halte für das Ideal eines modernen Klavierauszuges die Verschmelzung der beiden Hauptprinzipien: möglichste Partiturtreue und klavieristische Spielbarkeit, d. h. den Orchesterstil in den Klavierstil umgegossen. Dies scheint mir am besten gelungen in Klindworths Auszügen der Wagnerschen Nibelungen-Tetralogie (natürlich nicht in der sogenannten erleichterten Ausgabe), noch *klavieristischer* (allerdings auch das Partiturbild verwischender, darum nicht minder musikalisch) ist der Bülowsche »Tristan«-Auszug, der in gewisser Beziehung zweifellos ein Ideal darstellt, mit dem man sich als einer Meisterarbeit ersten Ranges wohl zufrieden erklären dürfte, wenn sie bei allen späteren Opernwerken ebenso vollendet nachgeahmt worden wäre. Beispiele hypertrophischer Partiturtreue, die mir nicht glücklich erscheinen, sind: der *erste* (nicht der zweite, erleichterte!) von Humperdincks »Hänsel und Gretel« und der beinahe grotesk erscheinende von Bittners »Bergsee« (von Lindemann). Mit Bezug besonders auf diesen letztgenannten möchte ich mit einigem Rechte sagen:

Der Musiker (Kapellmeister) bedarf einer solchen sogenannten »Klavierpartitur« nicht, da er ja die Partitur *selbst* lesen und spielen können muß, der Laie aber findet sich darin schwer zurecht. Also ist er *überflüssig*!

Das Beste ist und bleibt also in dem besonderen Falle des Klavierauszuges — das *Kompromiß*. Ölgemälde und Photographie als Porträt wäre ein Vergleich, wenn auch nicht durchaus zutreffend. Ersteres ist eine freie künstlerische Übertragung der Persönlichkeit des Abgebildeten, letztere eine »partiturtreue«, peinlich genaue Nachbildung. Ich pflege die Klavierauszüge meiner Opern stets selbst zu machen, da ich doch am besten weiß, was im Auszug allenfalls entbehrlich ist und was nicht. Auch darin habe ich Wandlungen durchgemacht, d.h. mich geläutert. Das bezeugen die Auszüge von »Urvasi«, »Heilmar der Narr«, »Evangelimann«, »Don Quixote«, »Knecht Rupprecht«, »Kuhreigen«, »Testament«, »Hassan, der Schwärmer«.

Wichtig erscheint mir unter allen Umständen die genaue Beifügung der *Instrumentationsangaben*, und zwar schon deshalb, weil bekanntlich ein F von Streichern oder Holzbläsern anders auf dem Klavier zu spielen ist als ein solches von Blech usw. Auch auf alle anderen Angaben der Partitur bezieht sich das. Die Vollständigkeit der Instrumentations-, szenischen, Vortragsangaben der Wagner-Auszüge sollen vorbildlich sein für alle heutigen Opernauszüge, so auch für die der klassischen und späteren vorwagnerschen Opern. Ich suchte das in meinen für die *Universal-Edition* (Wien) gemachten Auszügen von »Egmont«, »Fidelio«, »Missa solemnis«, »Norma«, »Nachtlager«, »Zar und Zimmermann«, »Wildschütz«, »Waffenschmied«, »Undine«, »Hans Heiling«, »Sommernachtstraum«, »Zauberflöte«, »Freischütz«, »Oberon«, »Carmen« durchzuführen, besonders aber von »Don Juan«, auf den ich Ihr Augenmerk lenken möchte (siehe z. B. die in allen Auszügen des »Don Juan« weggelassene dreimalige Imitation in der Ouvertüre!).

So, da habe ich nun das Wichtigste, wenn auch ungeordnet, gesagt, was meiner Ansicht nach gesagt zu werden hat.

* * *

Erich Wolfgang Korngold, Wien: Eines steht jedenfalls für mich, der ich als Opernkomponist auf dem Theater mancherlei erlebt habe, fest: Der Klavierauszug muß *so* beschaffen sein, daß ihn — die Korrepetitoren spielen können.

* * *

Joseph Marx, Wien: Die Klavierauszug-Frage hat mich schon deshalb in letzter Zeit wieder beschäftigt, weil man mehrfach an mich mit dem Ansinnen herantrat, eine Bearbeitung meiner »Herbst-Sinfonie« für Klavier herzustellen. Dieser Umstand sowie die völlig unzureichende Klavierübertragung moderner Werke, die täglich und stündlich erscheinen, stellen einen immer wieder vor die betrübende Tatsache, daß wir in Angelegenheit des Klavierauszuges seit dem Tode Liszts kaum weitergekommen sind — ja, was noch schlimmer

ist — uns mit dieser, für Verständnis und Verbreitung hochwichtigen Frage fast gar nicht beschäftigt haben und sie als nebensächlich links liegen ließen. Gehen wir gleich medias in res. Es gibt zwei Grenzfälle des Klavierauszuges, die beide, wie ich übrigens weiter unten nachweisen werde, meist unzulänglich sind.

I. Den Fall des landläufigen Klavierauszuges, der ohne System (ohne Rücksicht auf den Orchesterklang, sowie auf dessen Voraussetzung, nämlich die Stimmführung, Verteilung der Instrumente) gewöhnlich nur das enthält, was als Melodie, Baß, Harmonie mehr oder weniger leicht spielbar ist (die meisten Klavierauszüge klassischer Meister).

II. Die Übertragung (Transkription) für Klavier, die wohl den Orchesterklang nach Tunlichkeit uminstrumentiert, Orchestereffekte durch die Klaviereffekte ersetzt usw. . . ., ohne indes über die Verteilung der Instrumente oder Stimmführung zu orientieren, letztere meist ebenso häufig entstellt wie Nummer I.

Beide Fälle sind unzulänglich. Über Punkt I brauche ich nicht viel Worte zu verlieren. Ein Partiturauszug (was ja jeder Klavierauszug im Grunde sein sollte), der weder über die Stimmführungen noch über die Verteilung der Instrumente orientiert, dabei meist willkürlich — unter dem Gesichtspunkte der leichteren Spielbarkeit — Oktaven, Harmonien versetzt, Melodien aus praktischen Gründen nicht bis zum Schluß führt, Wichtiges, weil es schwieriger spielbar ist, ausläßt, gibt ein völlig falsches Bild. Man erlebt es nur zu häufig, daß im Klavierauszug etwas ganz anderes steht, als das, was man vom Orchester zu hören bekommt. Nicht einmal die »führende Melodie« stimmt, von Nebenstimmen, Harmonien ganz zu schweigen. Eine solche Art der Übertragung ist als absolut unzulänglich abzulehnen.

Was den zweiten Fall der Übertragung, Uminstrumentierung für Klavier betrifft, so ist er vor allem deshalb abzulehnen, weil er über Instrumentierung und Stimmführung absolut im unklaren läßt. Meist wird auch so viel vom persönlichen Geschmack, von der individuellen Technik des Übertragenden miteinfließen, daß man — von einigen seltenen Idealfällen abgesehen — eher vom Umkomponieren als vom Umarbeiten sprechen kann. Wie selten wären die idealen Bearbeiter zu finden, die objektiv und künstlerisch nachschaffend gleich hoch stehen und verständige Nachdichter sind? Vielleicht hätte Reger Brahmssche Orchesterwerke oder Ravel Debussys Orchesterschaffen in höchster Vollendung für Klavier übertragen können. Aber ich wäre z. B. in Verlegenheit, die Frage nach dem idealen Bearbeiter von Regers »romantischer Suite«, Schrekers »Kammer-Sinfonie« oder Skrjabins »Prometheus« zu beantworten.

Auch dieser zweite Fall ist, wie wir sehen — ganz abgesehen von der Unzulänglichkeit solcher Klaviertranskriptionen im Hinblicke auf Stimmführung und Instrumentation — kaum zu empfehlen, weil bei nicht voll-

kommener Eignung des Bearbeiters leicht die Gefahr entsteht, daß das Resultat ein völlig entstellendes, obendrein vielleicht unspielbares Klavierstück ist.
Wie soll also der ideale Klavierauszug beschaffen sein, der die Partitur fast vollständig zu ersetzen vermag?
Er muß alles musikalisch Wichtige ohne Entstellung (wozu selbst Oktavversetzungen zu rechnen sind) enthalten, und zwar in einer Anordnung und Verteilung, die über Stimmführung und Instrumentation aufs genaueste orientiert. Er wird also auf den zwei Hauptsystemen das wichtige des gegebenen Tonsatzes (Streicher oder Bläser) mit entsprechenden Instrumentalangaben enthalten. Jede Stimmkreuzung muß ersichtlich sein. Hilfslinien, verschiedene Notentypen (verschiedene Größe, Form des Notenkopfes, ja selbst Anwendung verschiedener Farben) ermöglichen da vielfach Differenzierung, so daß der Klavierauszug fast alles in einer Anordnung enthalten kann, das einerseits die Spielbarkeit erleichtert, anderseits es möglich macht, die Partitur daraus abzuschreiben. Ein neues Geschlecht von Klavierauszüglern müßte da erstehen, das praktisch verteilt, virtuos anordnet. Und Klavierspieler, die rasch überblicken, disponieren, praktische Partiturspieler, die nicht nur imstande sind, eine Oboen- oder Flötenmelodie am Klavier durch verschiedenen Anschlag zu differenzieren, sondern auch Orchestereffekte, seltsame Klangkombinationen für Klavier mehr oder weniger gut zu transkribieren, Orchestereffekte durch Klaviereffekte wiederzugeben.
Bis dahin hat es noch seine guten Wege. Ein Anfang ist mit Schönbergs neuem Partitursystem (Orchesterlieder), Steuermanns Übertragung von Schönbergs Kammersinfonie, Friedmanns Bearbeitung eines Satzes aus Mahlers Dritter und Regers Brahms-Übertragungen, Franz Schmidts Übertragung des »Zarathustra« und Szells »Eulenspiegel«-Paraphrase (die meisten dieser Werke sind unveröffentlicht) gemacht.
Es wäre endlich an der Zeit, daß auch auf dem Gebiete des Klavierauszuges eine energische Reform eintritt, und ich gebe meiner Freude Ausdruck, daß Sie die Sache in so energischer und zielbewußter Weise führen.

* * *

J. G. Mraczek, Dresden: Ihr Aufsatz hat mich sehr interessiert, doch halte ich es für eine Unmöglichkeit, einen Klavierauszug herzustellen, der den Forderungen der Partitur so nahe kommt, um ein getreues Abbild zu geben, zumal in der gegenwärtigen, scheinbar richtunggebenden, atonalen Kompositionsmoderne. Wenn nur auf die Spielbarkeit Rücksicht genommen werden soll, sind die wichtigsten Stimmen unter Zugrundlegung der harmonischen Materie, nebst Instrumentationsandeutung für einen Klavierauszug gerade genug. Der Dirigent muß ohnehin nach der Partitur greifen, will er sich über den Wert und die Klangwirkungen eines Werkes orientieren. Ein Klavier-

auszug, sei er noch so gut bearbeitet, ist wie eine schlechte Photographie, nach der man den Menschen selbst nicht beurteilen kann; er ist das Tonbild, dem jede Farbe, jedes Leben fehlt, er wird immer nur ein Notbehelf bleiben. Über dieses Problem könnte jeder schaffende Musiker ein Buch schreiben, im Grunde aber käme man mit den besten Anregungen über die Unzulänglichkeit eines Klavierauszuges nicht hinaus.

* * *

Egon Petri, Berlin, hatte die Freundlichkeit, mir anschließend an den Beitrag Busonis noch folgende, der Veröffentlichung werte Mitteilungen zur Verfügung zu stellen:

Bei der Bearbeitung des »Brautwahl«-Auszuges habe ich mich von den zwei folgenden Gesichtspunkten leiten lassen:

1. Möglichst getreue Wiedergabe der Partitur, d. h. Vollständigkeit und Klarheit der Stimmführung und, wenn angängig, Beibehaltung der Lagen und Verdoppelungen;
2. eine Setzweise, die zugleich orchestral sein und, im pianistischen Sinne, gut liegen sollte (etwa wie die Lisztschen Übertragungen der Sinfonie von Beethoven oder die Wagner-Bearbeitungen von Klindworth).

Da es unmöglich war, die erwähnte Vollständigkeit mit zwei Händen zu erzielen, habe ich den Versuch gemacht, einen *zweiten Spieler* heranzuziehen, der zur Linken des ersten sitzend gedacht ist und bei den auf drei Systeme notierten Stellen stets das unterste zu übernehmen hat. Beim Alleinspielen bedient man sich ausschließlich der großen Noten.

Diese Art Notierung hat den Vorteil, daß jede Orchesterstimme leicht zu verfolgen ist; daß alles — im Gegensatz zu Auszügen mit nicht spielbaren Hilfsnoten — von zwei Spielern wirklich herauszubringen ist (allerdings nur von geübten Klavierspielern und selbst dann, bei komplizierten Stellen, nach einigem Studium) und daß dabei trotzdem durch die großen Noten die richtigen Umrisse gekennzeichnet und von *einem* Spieler wiederzugeben sind.

Andererseits bin ich mir der Mängel dieser Art Arrangement wohl bewußt: sie erschwert oft den Überblick und setzt ein gewisses Können und Studieren voraus. Doch konnte ich mich nicht entschließen, bei einem an Detail und Unabhängigkeit der Linienführung so reichen Werke ganze Teile der Partitur wegzulassen (denn wichtig und unwichtig sind Begriffe, die bei kontrapunktisch empfundener Musik keine Anwendung finden), nur um einen für Korrepetitoren und Sänger möglichst leicht zu lesenden und zu spielenden Klavierauszug hinzustellen — dies schien mir eine Ungerechtigkeit gegen die Komposition, die ja viele Menschen gerade aus der Klavierübertragung kennen lernen. — Gerade jetzt arbeite ich am Klavierauszug von Busonis »Faust«. Hier habe ich wieder zu dem überzähligen, nicht zu spielenden System gegriffen und mich bemüht, bei aller Treue gegen die Partitur doch ein möglichst leicht

zu überblickendes und bequem spielbares Notenbild zu geben — also mehr an die praktische Ausführung gedacht. Ich meine überhaupt, daß der Gesichtspunkt je nach der Art des Werkes ein anderer sein wird.

* * *

Emil Nikolaus v. Reznicek, Berlin: Die Frage wegen der zweckentsprechenden Einrichtung der Klavierauszüge ist tatsächlich sehr wichtig und aktuell. Ich schließe mich Ihrer Ansicht, daß der Auszug ein möglichst getreues Bild der Partitur wiedergeben soll, vollinhaltlich an. Leider kollidiert dieses Prinzip (namentlich bei Opern) vielfach mit der praktischen Frage der leichteren Spielbarkeit zu Korrepetitionszwecken und anderen Erfordernissen des Bühnenbetriebes. Man müßte eben in dem genannten Falle zweierlei Ausgaben machen, mit welchen Vorschlägen aber die Verleger wohl schwerlich einverstanden sein werden.

* * *

Xaver Scharwenka, Berlin: Die von Ihnen angeregte Frage steckt voller Probleme und ist m. E. nicht so ganz einfach zu beantworten. Zunächst sind wohl einige Unterfragen zu stellen; so z. B. für wen ist der Klavierauszug gedacht? Für den Korrepetitor? Für den Musiker, der ein Bild der Partitur haben möchte? Für den Laien, der eine möglichst leicht spielbare Klavierstimme haben möchte? Für einen Spieler, der orchestral zu wirken vermag? Für eine Gesangsschülerin, die sich selbst begleitet beim Studieren? Ich glaube nicht, daß ein Klavierauszug hergestellt werden kann, der alle befriedigt. Außerdem: Haydn, Mozart, Wagner, Strauß, Schönberg?

* * *

1

Arnold Schönberg, Wien: Ein Klavierauszug entsteht nicht wie ein Kunstwerk: aus unbekannten Ursachen, sondern wie ein Gebrauchsgegenstand: aus bekannten Gründen; zu einem bestimmten Zweck.

2

Der Auszug unterscheidet sich von der Partitur: er ist ein Auszug aus dieser. Ein Klavierauszug aber ist 1. ein Auszug und 2. für Klavier. Ein Auszug aber ist nicht das Ganze, sondern nur ein Teil. Und: Fürs Klavier orchestral schreiben ist ebenso schlecht, wie für Orchester klaviermäßig.

3

Ein Werk der Bildhauerkunst kann man niemals von allen Seiten zu gleicher Zeit sehen; trotzdem werden alle Seiten gleichmäßig ausgeführt. Ähnlich verfahren fast alle Komponisten bei der Behandlung des Orchesters; sie führen auch aus, was nicht unter allen Umständen zu hören sein wird.
Trotzdem aber sollte der Klavierauszug nur gleichen: der Ansicht einer Plastik von nur *einem* Gesichtspunkt aus.

4

Die Absicht, einen Gebrauchsgegenstand für viele Zwecke gleichmäßig brauchbar zu machen, verdirbt ihn meist vollständig; er ist für keinen geeignet. Soll ein Klavierauszug dienen: zum Lesen oder zum Spielen; zum Vorspielen oder zum Begleiten; soll er sein: Reduktion, Transkription, Arrangement, Paraphrase oder Bearbeitung? Kann er denn all das gleichzeitig sein?

5

Daß der Laie etwas, das auf seine Fähigkeiten und Neigungen Rücksicht nimmt, dafür lobt, ist wenig wahrscheinlich, weil er sicher diese Rücksicht gar nicht zu erkennen imstande ist. Weit undankbarer noch ist jedoch der Fachmann: die Rücksicht tadelte er ebenso sicher, wie die Rücksichtslosigkeit; diese nennt er unfähig, jene kitschig.
Darum gibt es nur: Rücksicht auf die Sache.

6

Die meisten Autoren moderner Klavierauszüge beschränken ihre Leistung darauf, die jeweils in der Partitur stehenden Stimmen, für Klavier transponiert, übereinander zu stellen. Diese gleichen einem Koch, der statt der Speisen die Bestandteile servieren läßt, aus denen sie hergestellt werden sollen.

7

Wer für Klavier schreibt, sollte nie vergessen, daß selbst der beste Klavierspieler nur zwei Hände hat, denen aber zwei Füße, die er leider auch hat, teils hindernd im Weg stehen, teils fördernd unter die Arme greifen. Wie es gerade nötig ist, wissen diese Füße einmal, was diese Hände tun, während sie aber ein andermal durchaus keine Notiz davon nehmen, fördern sie gleichmäßig und verläßlich immer den Hauptzweck alles heutigen Klavierspiels: jede Möglichkeit eines klaren, reinen Klanges zu unterdrücken. Diese Füße machen, im Zusammenhang mit den zugehörigen Pedalen, das Klavierspiel immer mehr zu einer Kunst, Gedanken zu verbergen, ohne sie zu haben. Diesen Umstand muß, wie gesagt, berücksichtigen, wer für Klavier schreiben will. Und das geht nur, indem man möglichst dünn schreibt: möglichst wenig Noten.

* * *

Franz Schreker, Berlin: Ihr interessanter Artikel würde ein sehr intensives Eingehen auf die nicht leicht zu lösende Frage der Herstellung von Opernklavierauszügen erfordern. In einem Punkt bin ich ganz Ihrer Ansicht, daß nämlich der Klavierauszug ein möglichst getreues Abbild der Partitur sein soll. Die Frage ist nur, wie bringt man das zuwege, ohne die absolut leichte Spielbarkeit des Auszuges zu gefährden. Auch bei meinem neuen Auszug von »Irrelohe« ist dies den beiden Bearbeitern Rosenstock und Gmeindl nach meiner Ansicht nicht voll geglückt. Er ist nicht ein getreues Abbild der Partitur, dafür ist er aber sehr schwierig.

MESSIANISMUS IN DER MUSIK

VON

RICHARD STERNFELD-BERLIN

Daß wir heute in einer ganz seltsamen angstvollen Krise der Musikentwicklung stehen, bezweifelt wohl niemand. Wohin geht die Reise? Was wird sich aus diesen gärenden Elementen, aus diesem brodelnden Hexenkessel an Neuem, Fruchtbarem gestalten? Stehen wir am Ende oder am Anfang, sind die zeugenden und gebärenden Kräfte erschöpft und »ausgepumpt«, werden die kreisenden Berge eine lächerliche Maus hervorbringen oder ist der kommende Heiland schon erschienen oder sind die scheinbar vielversprechenden, vielgenannten unter den Neuesten nur Johannes-Propheten, die den Messias verkünden? Ich glaube, daß diese Gedanken, Fragen und Zweifel uns alle, die Alten und die Jungen, tief bewegen. Optimisten der letzten und Pessimisten der früheren Generationen stehen sich gegenüber, und immer fragt der Seufzer: wo?; wo ist der, den wir ersehnen, der kommende Mann, der Erlöser, der Bismarck der Musik, der Große, Herrliche, dem wir zujauchzen werden mit den Worten Schumanns an den jungen Brahms: »*Der mußte kommen!*«

Es mag zum Trost für bedrückte Gemüter an einen Epochenabschnitt erinnert werden, der dem heutigen ähnelt. Als Weber, Beethoven, Schubert kurz nacheinander gestorben waren, da bemächtigte sich wohl das Gefühl »les dieux s'en vont« aller wahren Musikfreunde in Europa. Es schien ums Jahr 1830 alles tot, schwächlich und unfruchtbar, die Philister Hertz, Hünten, Kalkbrenner, gegen die dann Schumann seinen Davidsbund gründete, die Epigonen der Klassiker, die seichten Nachtreter hatten das Ohr des Publikums, Bellini und Donizetti beherrschten die Bühnen. Da mag wohl mancher an der Zukunft der Musik gezweifelt und resigniert sich auf die mageren Jahre, die auf die sieben fetten folgen müßten, eingerichtet haben. Wer konnte ahnen, was wir heute wissen, daß man sich bereits in einem glänzenden Aufstieg befand? Abgesehen von den Donnerschlägen der Großen Oper in Paris, welch eine Fülle von Bahnbrechern: Berlioz' Phantastique, Mendelssohns beste Werke, Schumanns erste und genialste Klavierstücke, Chopins und Liszts Anfänge, Marschners Hauptwerke, Löwes erste Balladen, Wagners schüchterne Jugendregungen, Bruckner und Brahms schon auf der Welt — so ganz anders als damals stellt sich uns das Bild etwa des Jahres 1833 dar: in der Zeit scheinbaren Niedergangs und Tiefstandes ist bereits alles da, was dem weiteren Verlauf des Jahrhunderts Kraft, Glanz, Ruhm und Schönheit geben sollte.

Wird es wieder so kommen? In der Geschichte gibt es keine Wiederholung, und Analogieschlüsse sind trügerisch. Blick ich umher im weiten Rund unserer Jugend, dann freilich herrscht eine so frohe Zuversicht (nicht nur in der Musik,

sondern überhaupt in der Kunst, ja sogar in der Politik!), es werde und müsse wieder so kommen, daß man nur seine helle Freude haben kann. Hegt man seine bescheidenen Zweifel, so wird man als laudator temporis acti, wenn nicht gar als Flaumacher und Defaitist bedauert und verachtet. Da mag es denn wohl erlaubt sein, die Zeichen der Zeit von einem Standpunkt zu deuten, der anders gestellt ist als der des jugendfrohen Optimismus. Man wird dabei, wenn man sich das Zeugnis ausstellen kann, zeitlebens dem Fortschritt in unserer Kunst gedient zu haben, nicht in den Verdacht kommen, dem ewig regen Schaffen nur die kalte Teufelsfaust entgegenzuballen. Auch das Alter, wenn es vernünftig urteilt, wird nur berechtigt finden, daß die jüngere Generation nicht allein von den großen Genien der Vergangenheit zehren, sondern aus dem eigenen Schoße ihren Genius erstehen sehen will. Ob der Messias schon gekommen oder ob er noch zu erwarten ist? — das wird stets eine ungelöste Frage bleiben (wie das ja Richard Strauß im Judenquintett seiner »Salome« so ergötzlich zum Ausdruck gebracht hat). Ich weiß wohl, daß manche Enthusiasten in Mahler den Messias sehen; für andere, Fortgeschrittenere, ist es Arnold Schönberg, wobei mir übrigens ein hübscher Witz Wagners einfällt, der seine Schrift »Über das Dirigieren« so schließt: »Man sagt mir, daß Herr Joachim seinerseits einen neuen Messias für die Musik erwarte. Sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden.«
Doch deren sind gewiß nur wenige, die den Messias schon gekommen wähnen, viel größer ist die Zahl derer, die da meinen, er *müsse* mit Notwendigkeit kommen; weil es immer so gewesen, würde es auch jetzt so sein, und diese ganze ungeklärte, aber fruchtschwangere, überall neue Wege suchende, vom Alten sich entschieden abkehrende Zeit sei gerade ein Beweis, daß *der* schon auf dem Wege sei, der einst unter Palmzweigen auf dem Esel in Jerusalem einreiten werde: Benedictus qui venit! Im letzten Hefte der »Musik« las ich eben einen Satz, der hier für tausend ähnliche stehen möge: »Nicht Dogma und Theorie können die Tonkunst emporführen, sondern nur die eingeborene Kraft. Nicht der lineare Kontrapunkt als Dogma bringt uns das Heil, sondern ein genialer Mensch.« Immer wieder hört man, wie in der Musik, so in der Malerei, wie ein Axiom den Satz behaupten: weil alles in der Entwicklung begriffen und ein Fortschritt nicht zu bezweifeln sei, müsse endlich aus dieser Gärung eine wundervolle Klärung entstehen, müsse aus diesem ringenden Heute ein »Ganzgroßer« uns herrlichen Zeiten entgegenführen — anders könne es ja gar nicht sein!
Nur wenige wird es geben, die anders zu denken wagen. Ist es *immer* so gewesen? Das begabteste und geistvollste aller Völker hatte in der kurzen Zeitspanne eines Jahrhunderts alles Herrlichste in der Kunst hervorgebracht; aber gewiß wäre der verlacht worden, der nach dem Tode des Euripides vorausgesagt hätte, daß kein großer Dramatiker in Hellas mehr erstehen, ja, daß

es mit dem großen Drama auf zwei Jahrtausende vorbei sein werde. Die Malerei der großen Niederländer war nach fünfzig Jahren stolzer Blüte unfruchtbar geworden. Die Engländer haben nach Marlowe und Shakespeare im Drama nichts Bedeutendes mehr geleistet; ebenso war es in der Musik, die unter der Elisabeth bis zu Purcell geblüht hatte, dann völlig (wohl für immer) abstarb. Wie, wenn es mit der deutschen oder gar europäischen Tonkunst ebenso gehen sollte, wenn nach unerhört hohem Aufschwung die Kräfte erschöpft und ein neuer Höhenflug nicht mehr zu erwarten sei? Liebig führt den Untergang des römischen Weltreichs darauf zurück, daß der Boden keinen Salpeter mehr enthalten und daher unfruchtbar geworden; wie, wenn unserer Zeit der geistige Salpeter ausgegangen sein, der Gehirnphosphor kein geniales Haupt mehr entzünden würde? Gleich dem Obstbaum, der jahraus, jahrein scheinbar unerschöpflich seine Frucht getragen hat, nun aber abstirbt?

Ha — Spengler — höre ich rufen — die Melodie kennen wir: Untergang des Abendlandes — Modewort! Hierauf möchte ich entgegnen, daß ich als Historiker der Theorie Spenglers, so geistvoll und belesen er sie vorträgt, nicht zustimme, daß ich sie trotz bestechender Einzelzüge für dilettantisch und vergänglich halte; ferner, daß ich meine Ansicht: mit Richard Wagner sei ein Höhepunkt erreicht, von dem es keinen Aufstieg mehr gebe, und die weitere Entwicklung bis heute habe mir gezeigt, daß der Abstieg in ein Chaos, wie in der Politik und in der Kunst, so auch in der Musik rascher und furchtbarer als je zu ahnen, eingetreten — daß ich diese trostlose Ansicht nach dem Tode von Brahms, Bruckner, Hugo Wolf von Jahr zu Jahr schroffer und unbeirrter gehegt und vorgetragen habe. Wenn ich dann bei Spengler ähnliche Meinungen gefunden habe, so darf ich ihn allerdings anführen, um durch einen so geistvollen Gewährsmann meine bescheidene Wahrnehmung zu stützen und zu ergänzen, ohne auch nur im entferntesten alles, was er sagt, zu unterschreiben:

> Im »Tristan« stirbt die letzte der faustischen Künste. Das Werk ist der riesenhafte Schlußstein der abendländischen Musik.*) Die Malerei hat es nicht zu einem so mächtigen Finale gebracht. Manet, Menzel und Leibl . . . wirken dagegen klein.
> Pergamon ist das Seitenstück von Bayreuth. Alles, was Nietzsche gegen Wagner und Bayreuth, den Ring und den Parsifal vorbrachte, läßt sich . . . auf diese Plastik anwenden, von der uns im Gigantenfries des großen Altars — auch einem »Ring« — ein Meisterwerk erhalten ist . . . Daraus folgt, daß es mit der abendländischen Kunst unwiderruflich zu Ende ist. Was heute als Kunst betrieben wird, ist Ohnmacht und Lüge, die Musik nach Wagner so gut wie die Malerei nach Manet, Cezanne, Leibl und Menzel . . .
> Man suche doch die großen Persönlichkeiten, welche die Behauptung rechtfertigen, daß es noch eine Kunst von schicksalhafter Notwendigkeit gebe . . . Man gehe durch alle Ausstellungen, Konzerte, Theater, und man wird nur betriebsame Macher und lärmende Narren finden, die sich darin gefallen, etwas innerlich längst als überflüssig Empfundenes für den

*) Richard Strauß sagte mir einmal: »Mit dem H-dur-Akkord am Schluß des ›Tristan‹ ist die Romantik nun mal auf zweihundert Jahre zu Ende: da gibt's nichts drüber hinaus. Da müssen wir sehen, wo anders einzusetzen.«

Markt herzurichten. Man könnte heute alle Kunstanstalten schließen, ohne daß die *Kunst* davon auch nur berührt würde. Wir dürfen uns nur in das Alexandria um 200 versetzen, um den Kunstlärm kennen zu lernen, mit dem eine weltstädtische Zivilisation sich über den Tod ihrer Kunst zu täuschen versteht. Dort, wie heute in den Weltstädten Westeuropas, eine Jagd nach den Illusionen einer künstlerischen Fortentwicklung, der persönlichen Eigenart, des »neuen Stils«, der »ungeahnten Möglichkeiten«, ein theoretisches Geschwätz ... Der Literat statt des Dichters, die schamlose Farce des Expressionismus als ein Stück Kunstgeschichte, das der Kunsthandel organisiert hat. Was besitzen wir heute unter dem Namen »Kunst«? *Eine erlogene Musik, voll von künstlichem Lärm massenhafter Instrumente*, eine erlogene Malerei, eine erlogene Architektur ... eine erlogene Plastik ... Und trotzdem kommt das allein, der Geschmack von Weltleuten, als Ausdruck der Zeit in Betracht; alles übrige, das demgegenüber an den alten Idealen festhält, ist eine bloße Angelegenheit von Provinzialen.«

Es ist nicht leicht, solche Ansichten jetzt auszusprechen, wo fast die gesamte Öffentlichkeit vom Lob der neuesten Zeit überfließt, wo zwar heute schon wieder verworfen wird, was gestern gepriesen wurde, wo aber der Begriff der »Moderne« aufgestellt worden ist, einer der unsinnigsten und unheilvollsten, die sich denken lassen, denn damit ist der Wahn einer notwendigen Höherentwicklung Axiom geworden. Ich greife wieder einen Satz heraus, den ich im letzten Heft der »Musik« las: »Dem Philister war stets unheimlich, wenn er sich einer fortschreitenden Entwicklung gegenübersah, besonders wenn diese, auf eigene junge Kraft pochend, die Schlangenhäute der Tradition fortwarf, noch ehe ihr eigenes neues Gewand darunter ganz sichtbar wurde.« Immer wieder der Messiaswahn, dem der arme Philister, der »Provinziale«, nur seinen Zweifel entgegenhält: ja, wenn aber das nach Abwerfen der Schlangenhaut sichtbar werdende Gewand nur fadenscheinig ist und die Blöße kaum verdeckt? Man soll nicht voraussetzen, was erst noch zu beweisen ist.

Beweisen läßt sich nichts, höchstens an Symptomen abschätzen. Ein apagogischer Beweis könnte *der* sein, daß alle wahrhaft großen Männer stets erbittert bekämpft worden sind, desto heftiger, je größer sie waren, während heute auch das Neueste, Tollste gelobt oder doch mit schüchternem Tadel gebilligt und ermutigt wird. Soll das nur die Furcht vor neuer Blamage sein, weil nach der großen Wagner-Hetze vestigia terrent? Ich glaube, es ist der aller Kritik nun einmal eingeborene Irrtum: damals irrte man sich dem Genius gegenüber, heute bei den für genial Gehaltenen oder Ausgegebenen.

Ein anderer Beweis könnte sein, daß nach Wagner und Brahms kein Musiker mehr die allgemeine Anerkennung gefunden hat. Strauß, Reger, Pfitzner, Mahler — sie haben ihre großen Verehrerkreise, werden aber von anderen wieder bekämpft oder für nicht bedeutend genug gehalten, sie in die Reihen der Größten zu stellen. Mancher Ruhm, kaum erst zur Höhe angeblasen, beginnt schon zu sinken. Im Ausland hat keiner von ihnen die Anerkennung, wie sonst die deutschen Meister, errungen. Und alle tragen das Zeichen der Dekadenz; keiner, von dem man sagen kann, er habe ganz neue Wege beschritten, keiner, der das Gemüt rührt, an das Herz greift, die deutsche Seele rein und schön offenbart; daher keiner, der ins Volk gedrungen, vom Volke

(im besten Sinne) geliebt wird, sondern meist von geräuschvollen Anhängern zu Sensationen und Aktualitäten aufgebauscht, von Ästheten und Snobs auf den Schild gehoben, die bald aber wieder zu neuen Emotionen abschwenken.
Nun gibt es heute auch eine Ansicht, die da meint, in der Zeit der Demokratie brauche es gar keinen überragenden, die Zeit beherrschenden Künstler zu geben, sondern darin bestehe gerade der Vorzug unserer Epoche, daß eine Reihe von Musikern nebeneinander wirke, um alle unbegrenzten Möglichkeiten der tonalen (und atonalen) Entwicklung auszuschöpfen und die beglückte Mitwelt auskosten zu lassen. Das nennt man aus der Not eine Tugend machen; aber die Hoffnung auf den Messias ist damit aufgegeben.
Es ist meine Meinung, wie die von unendlich vielen Musikfreunden, die nur in der großen Öffentlichkeit nicht gehört werden, daß wir in einer unseligen Periode der Erschöpfung und Sterilität uns befinden; ich unterscheide mich nur von den meisten unter ihnen, die doch immer noch auf den Messias harren, darin, daß ich den Musikboden für erschöpft halte, so daß nach allen für mich unwiderleglichen Anzeichen kein wahrer Genius mehr aus ihm entsprießen wird.
Aber ist denn das so trostlos und unerträglich? Haben wir denn nicht einen unvergänglichen Schatz der größten Kunstwerke aufgespeichert, die uns bleiben, herrlich wie am ersten Tag? Die wir nie auszuschöpfen vermögen, weil sie immer neu und wundervoll erscheinen, unergründlich in ihrer Tiefe und Schönheit? Wächst dieser Schatz nicht immer weiter, trägt er nicht neue Früchte, haben wir nicht bei Bach und soeben bei Händel wieder unbekannte Goldadern erschürft? Werden wir nicht Gluck und Cherubini neu entdecken? Wird Schumann nicht wieder auferstehen von seiner jetzigen Mißachtung? Zeigen die großen Meister nicht jeder neuen Zeit neue Seiten, neue Aufgaben? Glaubt man, daß ein Richard Wagner auch nur annähernd in seiner unbegreiflichen, übermenschlichen Majestät schon erkannt worden ist, er, zu dem wir noch kaum die richtige Distanz gewonnen haben? Der zwar heute von Kleinen verkleinert wird, aber, sollte er auch auf Jahrhunderte verschwinden, wie Äschylus und Shakespeare auch in Äonen nicht untergehen wird!*)
Dem Italiener fällt es nicht ein, auf neue große Kunstgenien zu warten. Raffael, Lionardo, Michelangelo, Palladio hat er in seinen Kirchen, auf den Plätzen und Straßen täglich neu vor Augen. Dafür hat er sich seinen nationalen Staat geschaffen, den die Renaissance nicht aufrichten konnte. Nicht jede Epoche kann jedes Genie hervorbringen. Unsere Zeit hat die großen Techniker und Erfinder, hat Luftschiffe, U-Boote, Riesengeschütze, Völker-

*) Es gibt auch noch eine ganz andere Auffassung, wie sie in einem neuen Musikbuch von E. Wolff und Petersen vertreten wird. Danach ist schon seit Beethoven die ganze Musikentwicklung verkehrt. Alle Komponisten vor Wagner sind Trottel, alle nach ihm Verbrecher; er selbst beides in höchster Potenz. Da ich nicht imstande wäre, dies Buch in parlamentarischen Formen zu rezensieren, wünsche ich ihm hier einen milden Beurteiler. Aber so faßt man heute die Mahnung auf: Ehrt eure deutschen Meister! (Siehe S. 117 dieses Heftes.)

bünde und Friedenskongresse, hat Tele- und Grammophone, hat Orchester mit zwanzigfach geteilten Geigen, hat Viertel- und Achteltöne — wozu versteift man sich da durchaus darauf, auch noch große Meister hervorzubringen? Nirgends aber ist dieser Messianismus so stark wie bei dem Deutschen. Weil ihm sein gnadenreiches Geschick in einem Jahrhundert so überschwenglich reichen Segen an genialen Dichtern und Künstlern geschenkt hat, wähnt er, das würde so weitergehen; wie wenn ein Mensch, der einmal das große Los gewonnen, nun glaubt, das müsse sich wiederholen! Im Gegenteil — wo die Natur in der Erzeugung der großen Meister förmlich Raubbau getrieben hat, da ist es erklärlich, daß der Boden unfruchtbar geworden ist. Manche gibt es, die aus jungfräulichem Schoße, aus der fruchtbaren Scholle des Ostens den Kunstmessias erwarten; vielleicht ist es der Sowjetstern, der über seiner Krippe leuchtet. Wir Deutschen aber richten in heiterer Resignation den Blick in die Vergangenheit. Wir haben Weimar, wir haben Bayreuth, wir haben die Plejade göttlicher Genien *unseres* Volkes, der Italiener, der Griechen. Und die Sonne Homers, siehe, sie leuchtet auch uns.

ATONALE MUSIK

VON

JOSEF MATTHIAS HAUER-WIEN

Ton	Intervall
Geräusch	Klang
Rhythmus	Melos
absolute Tonhöhe	relative Tonhöhe
be»ton«t	wohltemperiert
tonal	atonal
Obertonspektrum	Klangfarbentotalität
Geige, Horn, . . .	Klavier, Orgel, . . .
jodeln, brüllen . . .	singen, sagen . . .
Regeln, Konvention	Gesetz, Nomos
Harmonielehre, Kontrapunkt	Melodienlehre, Melosdeutung
Gegenstand	Bewegungsmoment

Z*wei Pole* gibt es im musikalischen Leben des Menschen, innerhalb deren sich jede denkbare Musik, selbstverständlich auch jede Musikwissenschaft, -forschung, -kritik, bewegen muß. Diese beiden Pole halten die Welt (nicht nur die musikalische) in den Angeln, sie sind das »Maß der Dinge«. Wer sie aus den Augen (Ohren!) verliert, der übt das

Verbrechen der Selbstzerstörung, losgelöst vom Kosmischen — sinnlos. Menschen werden taub, tobsüchtig, »törisch«, Staaten zerbrechen wie Glas. Wir Europäer vergewaltigen die Dinge, die sich dafür rächen und uns selbst zerstören. Wir haben das »Maß« verloren und unsere Bosheit und Eitelkeit läßt es uns sehr schwer wiederfinden. Wir lehnen uns fortwährend gegen Urgewalten auf, die stärker sind als selbst die Molekularkräfte. Wir spielen auf Trompeten womöglich Geigenmelodien und muten den Geigen Tonfolgen zu, die nur auf dem Klavier richtig herausgebracht werden können, das Klavier aber wird von uns derart mißbraucht, daß es zur Landplage geworden ist. Die Gesetzlosigkeit triumphiert. Ein Privatdozent der Musik, der nebenbei auch komponiert, hat sich in einem von gekränktem Ehrgeiz diktierten Aufsatz gegen mich sogar zu dem Ausspruch verleiten lassen, daß wir froh sein sollten, endlich kein Gesetz mehr anerkennen zu müssen, und daß uns dadurch die »Freiheit« winkt. Gewiß, die veralteten Fauxbourdonregeln und -konventionen (Harmonie-, eigentlich Akkordlehre und Kontrapunkt) sind vollständig unbrauchbar geworden und rücken zur Gänze in das Gebiet der Musikgeschichte. Dafür aber habe ich das Urgesetz des Musikalischen, Melodischen gefunden, den *Nomos* der (geräusch- und reibungslosen) Bewegung, das *reine Melos*, das einzig wirkliche und wahrhaftige *Gesetz des Musikalischen*, an dem jede Musik der Erde, die vergangene, gegenwärtige und zukünftige, gemessen werden kann, und das jeder Individualität, auch der stärksten Persönlichkeit die volle und wahre Freiheit läßt. Nur ein Schwächling, ein Sklave seiner Eitelkeit, seines Ehrgeizes fürchtet das Gesetz und muß es fürchten, ein wirklich Freier begrüßt es wie eine Himmelsbotschaft, weil es ihn vom Zufälligen, von Stimmungen, Leidenschaften, Affekten, vom Nebensächlichen, Destruktiven befreit, ihn zur *Totalität*, zu allen Möglichkeiten führt, ihm den unbedingten »Maßstab« in die Hand gibt.

Beginnen wir mit dem *tonalen*, rhythmischen Pol: Wenn wir in der Musik nur einen Ton hätten, so könnten wir auf ihm nur trommeln; es gäbe dann kein Intervall, kein Melos, keine Melodie; die Musik wäre ein rhythmisches Geräusch. Das Trommeln auf einem Ton ist rein tonale Musik. Sie entspricht dem Kindesstadium der Entwicklung. Kleine Kinder und wilde Völker spielen gern mit Trommeln, Becken; sie bilden »Orchester«. Der Rhythmus ist etwas Animalisches, rein Physiologisches, Rhythmus kommt aus dem Blut, im Rhythmus spricht die Rasse. Kleine Kinder verfügen schon über eine Menge rhythmischer Möglichkeiten, nicht aber über melodische. Die kommen erst langsam *durch das Aufrollen der Obertonreihe eines Tons*. Quinten, Quarten (Tonika, Dominanten), der Dur-Dreiklang zerlegt als Trompetenmelodie, das genügt meistens den Kleinen. Später kommen dann noch die übrigen (wahr-

nehmbaren!) Töne der Obertonreihe dazu. Mit den sieben oder acht Tönen des Obertonspektrums (c d e f g a b h, das sind die Naturtöne 8 bis 15) und ihren Transpositionen sind die Menschen lange ausgekommen. Ihre Musik war tonal, aus dem *Ton* heraus, die *rhythmischen* Möglichkeiten überwogen weitaus die melischen, die Musik war im Grunde genommen doch mehr ein rhythmisches Geräusch, zu dem marschiert, getanzt, gejodelt, gedudelt, also »Operngespielt« wurde. Die Melosmöglichkeiten der *tonalen* Instrumente wurden allmählich ausgeschöpft. Tonale Instrumente sind solche, bei denen die Töne, Intervalle, Griffe, das Überblasen, Intonieren usw. von der Obertonreihe eines Grundtons (bei Blasinstrumenten) oder von vier Grundtönen (leere Saiten bei Geigen) abhängig sind. Bei diesen Instrumenten ist der Quinten- und Quartenzirkel *nicht geschlossen*, kein geometrischer Kreis, keine Unendlichkeit. Die Töne (Geräuschverschiedenheiten, Obertonreihen) der tonalen Instrumente können (selbst bei den günstigsten Voraussetzungen) nicht so rein *intoniert*, ausgeglichen, gestimmt werden wie auf *atonalen*, wohltemperierten (*gleichschwebend* temperierten) Instrumenten: Klavier, Orgel, Harmonium, Celesta. Auf *tonalen* Instrumenten kann und soll nur *tonale* Musik gespielt werden, Musik in den *Tongeschlechtern* (meinetwegen der Griechen, Perser, Araber, Chinesen, Japaner, Indier, Zigeuner), Musik in Dur und Moll, weil sonst die bekannte »Katzenmusik« der »modernen« Komponisten entsteht. Auch die menschliche Singstimme, wenn sie *jodelt*, brüllt (ein rein physiologischer Prozeß) gleicht einem tonalen Instrument. *Melos* ist die Bewegung zwischen den Tönen, die Spannung von Ton zu Ton. Das Melos der Intervalle aber hört man nun desto besser und leichter, *je gleichartiger die Töne sind, die sie begrenzen.**) Der Höhepunkt der *Intonation*, des Ausgleichens der Töne und Intervalle, mithin *das reine Melos*, wird auf atonalen Instrumenten erreicht und durch die wohltemperierte, wohlregistrierte menschliche Singstimme. Damit kommen wir zum zweiten, zum *atonalen*, *melischen* Pol der Musik: Wenn einer immer und immer wieder *alle zwölf* Töne unserer gleichschwebenden Temperatur absingt oder abspielt (ohne zu starke persönlich rhythmische Be»ton«ung), so musiziert er *rein atonal.* Dieses immer und immer wiederholte Abspielen, Absingen der zwölf Töne schließt jedesmal den Zirkel, den geometrischen Kreis, die Totalität, erhält das *Gleichgewicht* der Töne und Intervalle, bringt einzig und allein die relative Tonhöhe,

*) Der »pythagoreische Lehrsatz«, der magister matheseos der Musik!! Man stelle sich eine Melodie so vor: jeden Ton von einem anderen Instrument gespielt. Da wäre es selbst dem besten Musiker unmöglich, das *Melos*, das Melodische zu hören, ganz abgesehen davon, daß solche Experimente (»Klangfarbenmelodien« lächerlich wirken. Kann man es einem Publikum verargen, das bei »atonalen« *Orchester*kompositionen in Heiterkeit ausbricht? Die (durchwegs tonalen) Orchesterinstrumente kommen für die atonale Musik nicht mehr in Betracht. Dafür können Riesenorgeln mit drei, vier, fünf Spieltischen, mit allen Finessen der Technik gebaut werden, wenn es schon durchaus auf einen großen Lärm und auf unterschiedliche differenzierte Klanggeräusche ankommen soll. Große Chorwirkungen sind ja in der atonalen Musik möglich, natürlich nur mit durchwegs geschulten, chormäßig trainierten Singstimmen.

das *Melos* zur Geltung, es ist das *Gesetz der Statik*, der *Nomos*, von dem ich eingangs gesprochen habe. Je nachdem sich nun eine Musik dem Trommeln auf einem Ton, dem Jodeln und Dudeln auf seiner Obertonreihe oder dem melischen Absingen, Abspielen der zwölf wohltemperierten Töne (Intervalle) nähert, je nachdem nennen wir sie *tonal*, rhythmisch, oder *atonal*, melisch.

Eine einfache, simple Rechnung zeigt uns die Phasen, die Grenzen: hätten wir in der Musik nur zwei Töne, so gäbe es folgende zwei Melosmöglichkeiten: 1—2, 2—1; bei drei Tönen gäbe es sechs Melosmöglichkeiten, nämlich: 1—2—3, 2—3—1, 3—1—2, 1—3—2, 2—1—3, 3—2—1, bei vier Tönen gäbe es $4 \times 6 = 24$ Melosmöglichkeiten, bei fünf Tönen $5 \times 24 = 120$, bei sechs Tönen $6 \times 120 = 720$, bei *sieben* Tönen (Dur und Moll!) $7 \times 720 = 5040$ usw. und bei den *zwölf* Tönen unserer gleichschwebenden Temperatur gibt es 479 001 600 Melosmöglichkeiten.

Jede gleichschwebende Temperatur ist ein vollkommen in sich geschlossener Zirkel, eine *Totalität*, das haarscharfe Gleichgewicht der Töne und Intervalle. Da aber die *zwölfstufige* Temperatur die denkbar stärkste Annäherung an die Obertonreihe des Tons ist, deshalb kann das ursprünglich einstimmige, *monodische* atonale Melos harmonisch mehrstimmig, obertonklanglich, akkordisch, polyphon (zum tonalen Pol hin!) *gedeutet* werden. Darin liegt die unbegrenzte (weil individuell persönliche!) Entwicklungsmöglichkeit des Atonalen. Es gibt ganz gewiß nur eine *einstimmige*, monodische Musik — die atonale Melodie, das sinnvolle Absingen oder Abspielen der 479 001 600 Melosmöglichkeiten der zwölf temperierten Töne mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten der rhythmischen Deutung durch die Musiker. Aber mit einer solchen Musik würde sich die weiße Rasse nicht zufrieden geben. Sie ist es nicht mehr gewöhnt, aus einer *Melodie* auch gleichzeitig deren *Harmonie* herauszuhören. Wir müssen ihr also die unvergleichlich schönen einstimmigen atonalen Melodien in die komplizierten europäischen Lärmgewohnheiten hineinorganisieren — mit mehr oder weniger musikalischem Anstand, je nachdem es einer verantworten kann. Wer es lernen will, wie man (selbstverständlich ohne Harmonielehre und Kontrapunkt) eine richtige atonale Musik aufbaut, dem kann nun geholfen werden.

Eines nur verlange ich von meinen Schülern: daß sie bewußt arbeiten, daß sie immer wissen, was sie tun. Ein »Jenseits von Gut und Böse« (den »Wahnsinn«, das »Verbrechen«) kenne ich — Gott sei Dank — nicht. Dafür kenne ich den »Einklang der Dinge«, die Übereinstimmung von Melos und Rhythmus, Inhalt und Form, das »Nichttun« und »Tao« der Chinesen, die mathematischen Ewigkeiten der Proportionen bei den alten Ägyptern. Der »rhythmisch reibungs- und geräuschvolle Heroismus des Westens« aber ist mir immer als eine sinnlose, strafbare Handlung vorgekommen, die —losgerissen vom Kosmischen — vergeht, . . . verweht.

NEUE WEGE DER MUSIKALISCHEN ERZIEHUNG

VON

GISELLA SELDEN-GOTH-BERLIN

Soll das Kind — das gewöhnliche, musikalischen Eindrücken gleichgültig gegenüberstehende Kind, das kaum eine Melodie erkennt, sie falsch nachsingt, seine Tonleitern unlustig am Klavier herunterholpert, nach mehrjährigem Unterricht kein noch so leichtes Stückchen fehlerfrei und verständnisvoll vorzutragen fähig ist — soll es sich und seiner Umgebung zum Mißvergnügen bei diesem unfruchtbaren Tun festgehalten, soll es überhaupt, wenn Unlust und Mangel an Gehör wie an rhythmischem Empfinden es schon in frühem Alter als »unmusikalisch« erkennen lassen, zum Studium der Musik angeleitet werden? Es ist eine Frage, seit jeher wichtig für Eltern und Pädagogen; wichtiger als je in der heutigen Zeit, da jede leerlaufende Arbeit selbst des kindlichen Individuums als ökonomische Versündigung erscheinen muß. Auch die Zeit des Kindes ist kostbar, der Musikunterricht für die weitesten Bevölkerungskreise mit großen materiellen Opfern verbunden. Eltern, denen die Musik starkes Lebensbedürfnis ist, die bei ihrem Kind die Gemeinsamkeit künstlerischer Interessen nicht missen möchten, denen die Ahnung dämmert, daß der Mensch ohne Musik nur ein unvollkommenes Weltbild schaut, daß ihm unersetzliche Schönheiten des Lebens verschlossen bleiben, daß es unverantwortlich ist, ihm nicht wenigstens die Wege zu diesen Schönheiten zu weisen, es unversucht zu lassen, eine wenn auch noch so oberflächliche Beziehung zur Musik für ihn anzubahnen, — auch diese Eltern stehen oft tief entmutigt vor den kläglichen Leistungen des Musikschülers, dem trotz aller Mühe seiner Umgebung keine Ahnung vom Wesen seines widerwilligen Treibens mit Tasten, Noten und Tönen zu dämmern scheint.

Muß es in neunzig von hundert Fällen dahin kommen, daß die Beschäftigung mit Musik nach jahrelangem Bemühen beiseite geschoben, vom jugendlichen Menschen als überflüssige Belästigung seiner Kindheit ad acta gelegt wird? Ist überhaupt das Trainieren von Muskeln und Nerven in Form des Übens, bestenfalls einige Unterweisung in theoretischen Regeln das einzige Mittel, um eine musikalische Aufnahmefähigkeit zu entwickeln? Sie ist schließlich das Ziel, dem jeder Musikunterricht zustrebt, es sei denn, daß es sich um ein Höheres: um die Erziehung eines schöpferisch hochbegabten Individuums handelt. Es sollte zu denken geben, daß just ein solches begnadetes Menschenkind die Theorien der üblichen Schulungsmethoden in seiner Entwicklung über den Haufen

wirft. Es beginnt seine eigene musikalische Sprache zu sprechen, lange bevor man es in der Beherrschung der vorhandenen, vor ihm geschaffenen unterrichtet oder es gar auf deren ästhetische Wertung hinweist. Sein Vorstellungsvermögen in Tönen regt sich, ehe noch sein Hirn und Gehör sich mit fremder Musik füllt, und sein musikalischer Ausdruckswillen macht sich geltend, ohne daß es gelernt hätte, jene Musik »vorzutragen«. Vorstellungsvermögen und Ausdrucksbedürfnis machen den Drill seiner Hände leicht und mühelos, verkürzen sein technisches Studium in scheinbar unerklärlichem Maße. Man nennt dieses Menschenkind musikalisch, nennt es ein Wunder; ohne sich weiter Gedanken darüber zu machen, ob nicht etwa viele, unzählige solcher Wunder verkümmern, nur weil ihnen die Möglichkeit, jenen natürlichen Ausdruckswillen frei zu betätigen, von frühester Jugend an beschnitten wird.
Das kleine Kind singt und summt vor sich hin; konfuse, atonale, arhythmische Tonbrocken, für den Erwachsenen genau so unverständlich, wie es sein erstes Lallen vor dem Erlernen der Sprache ist. Aber eben diese unverständlichen Brocken scheinen ihm Spaß zu machen, und es empfindet offenbar ein Lustgefühl dabei, einem Etwas, das in seinem unentwickelten Bewußtsein singt und summt, Luft zu machen. Das Lustgefühl schwindet nur zu bald, denn der Erzieher ist auf dem Posten: Das Kind soll nicht *singen*, es soll *nach*singen, dieses oder jenes Liedchen; richtig soll es singen, nicht falsch, nicht wie es sein eigenes Empfinden, sondern wie es des Erziehers an die bekannte Melodie gewöhntes Ohr verlangt. Es soll in Tönen nicht sagen, was in ihm selbst, sondern nur was in anderen vorgeht. Es möchte produzieren, doch nur Reproduktion ist ihm gestattet. Weil es immerfort etwas nachahmen soll, bevor es sich überhaupt noch ein Verhältnis zu den von außen hereindringenden akustischen Eindrücken zu bilden vermag, wird jenes ursprüngliche musikalische Lustgefühl verschüttet, oft auf Nimmerwiederkehr; doch selbst im günstigsten Falle wird es die Arbeit vieler Jahre brauchen, um aus dem fingerübenden, mit einem endlosen Wust fremder Musikbegriffe kämpfenden Schüler den musikempfindenden Menschen wieder erwachen zu lassen.
Hier setzt eine neue Methode der musikalischen Erziehung ein, die »vom Glauben an das Schöpferische im Menschen ausgeht, sich ganz auf die Schaffung von Erfahrungsgelegenheiten beschränkt und Selbsttätigkeit als oberstes Gesetz fordert«. Mit diesen Worten definiert der Musikpädagoge *Heinrich Jacoby* das Grundprinzip seines Strebens, jedem Menschen, sofern er von Natur aus normal beanlagt ist, das lebendige, elementare Ausdrucksmittel der Musik zugänglich zu machen, auf das er seiner Überzeugung nach ohne Rücksicht auf größere oder geringere Begabung genau so ein Recht hat wie auf seine Muttersprache. Die Berücksichtigung des »Schöpferischen« hat seit einiger Zeit bei den Reforma-

toren der allgemeinen Erziehung erfolgreich eingesetzt: beispielsweise ist bereits der Schwerpunkt des Elementarzeichenunterrichts auf die Förderung der kindlichen Phantasie verlegt und verzichtet auf die Fesselung des Schülers an Punkte und Striche, wie ans Gipsmodell. Aber auf dem Gebiete der musikalischen Pädagogik ist Jacobys Idee so neu, in ihrer Anwendung so originell wie in ihren Resultaten erstaunlich, daß es sich wohl lohnte, die Aufmerksamkeit weitester Kreise auf sie zu lenken. Heinrich Jacoby, ein geborener Elsässer, ursprünglich ausübender Musiker, der seine Ideen auf Grund langjähriger Erfahrungen mit dem verschiedenartigsten Schülermaterial, zuletzt als Leiter des Musikunterrichts in der bekannt fortschrittlichen Odenwaldschule ausgebaut hat, ist seit kurzem im Rahmen der Hellerauer »Neuen Schule« tätig. Mit den allgemeinen Zielen dieser Anstalt sind die seinen im Wesen eng verwandt, und trotzdem er selbst es leugnet, fußt seine Methode stark auf jener des genialen Dalcroze, des Gründers jenes vorbildlich wirkenden Instituts. Dieser war der erste, der das latente Musikempfinden im Menschen durch seine bekannte rhythmische Gymnastik zu wecken trachtete und das Axiom propagierte, daß eigene schöpferische Tätigkeit im Unbewußten dem intellektuellen Bewußtwerden von Klängen vorausgehen müsse. Auch ein junger, frühverstorbener ungarischer Musiker, Dr. *Alexander Kovács*, hat vor einem Jahrzehnt versucht, ähnliche Ziele zu verfolgen; er basierte seinen Klavierunterricht von Anfang an auf das Hervorrufen rein akustischer Vorstellungen, indem er trachtete, den Schüler zu einem konzentrierten inneren Hören der Musik zu zwingen, die er erst nach jener Vorstellung mit den Augen lesen, mit den Fingern zu gestalten lernen sollte. Der Tod unterbrach das Durcharbeiten eines Systems, dessen erste und einzige Darstellung in der leider kaum bekannt gewordenen Broschüre »Wie sollte man Kinder in die Musik einführen?« ungeheuerliche Anforderungen an die geistige Arbeitskraft von Lehrer und Schüler zu stellen scheint. Jacoby selbst schiebt den Beginn des praktischen Instrumentalunterrichts zeitlich überhaupt weit hinaus; er gestattet ihn nicht früher, als bis der Tonumfang innerlich erlebter Musik beim Kinde die eigenen Ausdrucksmittel, wie Singen, Pfeifen, Klatschen, zu überschreiten beginnt. Zu diesem Zeitpunkt ist es aber durch die neue Methode nicht nur bereits fähig, Rhythmen und Taktarten, melodische Intervalle und Linien, Akkordbildungen und Proportionen der musikalischen Formen mit dem Gehör zu unterscheiden und graphisch zu fixieren, sondern auch den Klang aufgeschriebener Musik sich innerlich vorzustellen und mit im Rahmen jener natürlichen Ausdrucksmittel wiederzugeben. Es ist also durch Anwendung des Jacobyschen Lehrganges »musikalisch«, es ist sozusagen zu einem Wunderkind geworden.

Das Empfinden für Musik wohnt ausnahmslos allen normalen Menschen inne — so lautet ungefähr die Begründung des Lehrganges. — Die Fähigkeit, sich in ihr auszudrücken, ist jedem von uns gegeben, sie muß nur entwickelt, von alter Verschüttung, von den inneren Hemmungen der Konvention befreit werden. Die Musik ist des Menschen so ureigener natürlicher Besitz wie die Sprache; ein jeder lernt seine Gedanken, Gefühle, Erregungen durch Worte ausdrücken, muß es lernen, ohne daß danach gefragt wird, ob er auch je fähig sein würde, in dieser erlernten Sprache selbst schöpferisch, Sprachrohr und Membran der Gedanken, Gefühle und Erregungen anderer, der Mehrheit, der Masse zu werden. Musik wird aber als »Kunst« behandelt, als Privileg einer sozialen Schicht, als geheimnisvolle, der großen Menge unzugängliche Angelegenheit von Exklusiven, als »Betrieb«, deren Übelstände just ihre Eingeweihten am lebhaftesten zu beklagen wissen. »Warum?« fragt Jacoby. — Seht ihr nicht, daß die sogenannte musikalische Erziehung seit Jahrtausenden auf einem Holzweg wandelt, daß sie, auf eine neue Grundlage gestellt, die das natürliche Bedürfnis des Menschen berücksichtigt, ein neues musikalisches Weltbild schaffen kann, an dem jeder teil hat? Dieser oder jener Mensch wird für völlig unmusikalisch gehalten, hält sich selbst dafür; er lacht ungläubig, wenn man ihm zumuten würde, ein Intervall, etwa den Unterschied zwischen großer und kleiner Terz, mit dem Ohr wahrzunehmen. Und doch hört dieser Mensch Dinge, die unvergleichlich subtiler zu unterscheiden sind; er erkennt aus der Ferne den Schritt bekannter Füße, die Nuancen sämtlicher knarrenden Türen und zuschnappenden Schlösser seines Hauses, er hört, ob ein zur Erde geschleuderter Gegenstand aus Holz, Metall oder Glas ist, ob er in Stücke bricht oder ganz bleibt. Just die Fähigkeit musikalischer Beobachtung sollte ihm versagt sein, wo er doch mit dem Sinn für solche glänzend ausgerüstet ist? Und sollte die naturgegebene Stimme dieses Menschen, der angeblich keine Phrase, kaum einen Ton singen kann, weil ein ungeübter Kehlkopf und nervöse Befangenheitshemmungen ihn daran hindern, wirklich unbrauchbar sein zu einer musikalischen Ausdrucksmöglichkeit, deren Entwicklung für jedes Leben eine Quelle ungeahnten Glücksgefühls bedeutet?
Die psychologische und methodische Anwendung der neuen Lehrweise fördert diese Entwicklung mit einer Leichtigkeit und Intensität, die ans Wunderbare zu grenzen scheint. Es ist höchst instruktiv, einer Unterrichtsstunde Jacobys beizuwohnen. Ich hörte in Hellerau die sechste Lektion eines Kurses für erwachsene Schüler der Anstalt — die Teilnehmer waren junge Mädchen im Alter zwischen sechzehn und vierundzwanzig Jahren, die bei Kursbeginn vor drei Wochen zum Teil Klavier spielten oder Lieder sangen wie andere junge Damen, manche besser,

manche weniger gut, zum Teil sich mit Musik überhaupt nicht beschäftigten. Vor drei Wochen hätte laut eigenem Geständnis aber keine einzige von ihnen einen Dreiklang erkennen oder eine melodische Tonfolge erfinden können. Der Lehrer spielt am Klavier eine Phrase; mit geschlossenen Augen in sich hineinlauschend und völlig innerer Entspannung hingegeben haben die Schüler in fünf Lektionen schon gelernt, rein auf Grund ihrer größeren oder geringeren Befriedigung Ganz-, Halb- oder Trugschlüsse unfehlbar zu differenzieren. Sie hören deutlich, daß hier ein Takt fehlt, dort eine Harmonie verwendet wird, die nicht hingehört, daß etwas abrupt verlassen, abgebrochen wird, das nach ruhig abklingender Ergänzung verlangt. Eine singt über Aufforderung des Lehrers mit schüchterner, doch bereits willig gehorchender Stimme einen melodischen Anfang; er wird am Klavier wiederholt, harmonisch unterlegt, doch der Spielende ermüdet nicht zu mahnen: »Hören Sie nicht, was ich spiele, hören Sie, was in Ihnen vorgeht!« Nun nehmen die anderen den Einfall auf, verändern ihn, spinnen ihn weiter, jede auf ihre Art, singen ihn zusammen voll und rein im Chor, und siehe, es ist ein richtig gebautes musikalisches Gebilde geworden, wie es der reguläre Kompositionschüler kaum nach monatelangem Studium der harmonischen und formalen Regeln aufzuschreiben vermag. Hat nun jede Schülerin das Erklungene ohne Zögern und Zuhilfenahme des Instruments auf dem Papier notiert, dann ahnt man, welche Gemeinschaft »musikalischer« Menschen den beendeten Kurs verlassen wird, welche ungeheure musikkulturelle Folgen aus der Verbreitung dieser Erziehungsmethode sich für die nächsten Generationen ergeben könnten.

Der Weg, den Jacoby einschlägt, führt zum Niederreißen der Trennungswand, die, vom Künstler oft bitter beklagt, zwischen ihm und seinem Publikum steht; führt zur unmittelbaren Hingabe an das Kunstwerk, zu musikalischer Urteilsfähigkeit und einem aktiven Musikgenuß im Sinne des Goetheschen Wortes: »Der Mensch erfährt und genießt nicht, ohne zugleich produktiv zu werden. Dies ist die innerste Eigenschaft menschlicher Natur.«

ZUR PSYCHOLOGIE DER GESANGSTECHNIK

VON

FRANZISKA MARTIENSSEN-LEIPZIG

Es gab eine Zeit, da die gesamte Gesangstheorie beherrscht war von der Physiologie der Gesangsvorgänge. Jede modern sein wollende Gesangsmethode verkündete ihre physiologisch begründete Gesetzmäßigkeit, jedes theoretische Werk über das Singen pries sich als Aufklärungsschrift über neue und allerneueste physiologische Entdeckungen von der einzig richtigen Stimmfunktion; und seitenlange Auseinandersetzungen und Teildarstellungen der Muskelvorgänge beim Singen erweckten den Eindruck, als müßte derjenige unbedingt ein vorzüglicher Sänger werden, der die Physiologie des Stimmorgans an sich selbst experimentell beherrschte.

Es gab eine Zeit . . . ja stecken wir nicht noch mitten darin? Sind nicht eben jetzt einige ganz neu erscheinende Werke der Gesangsfachliteratur auf den gleichen Grundton eingestimmt? Freilich, leider ist es so. Aber dennoch mehren sich allenthalben die Anzeichen, daß die völlig andere Richtung des gesamten Geisteslebens unserer Zeit auch die Theorie unseres besonderen Kunstgebietes in den Bann zu ziehen beginnt.

Denn die Einstellung auf die physiologischen Teilvorgänge beim Singen, auf das rein Materielle des stimmlichen Geschehens im Unterricht gehört ganz und gar der naturwissenschaftlich-materialistischen Zeitepoche an, von der unser ganzes modernes Geistesleben sich jetzt mit Entschiedenheit, ja fast mit Schroffheit abwendet. Die Entwicklung der physiologisch-analysierenden Richtung in der Gesangserziehung läßt sich von Anfang an genau verfolgen als zusammenfallend mit der Entwicklung des mechanistisch gerichteten Zeitalters, das die Wissenschaft von den Elementen in den Vordergrund rückte auf allen Gebieten, so daß sich sogar überall da, wo der Mensch selbst Gegenstand der Forschung ist — sowohl in der Psychologie wie in der Ethik, wie auch in der Geschichte und Soziologie —, diese gleichsam unpersönliche Betrachtungsweise breit machte, die »überall nur noch Aggregate psychophysischer Tatbestände« sah.

Sieht man aber einmal auf diese Weise die Wissenschaft unseres Kunstgebietes, des Gesanges, in den allgemeinen Rahmen der Zeitepoche hineingestellt, so weiß man sofort, wo die mannigfachen Strömungen hindrängen, die jetzt allenthalben, wenn auch fast noch schüchtern, ans Licht zu kommen suchen. Es geht eben hier bei uns wie überall um die *Überwindung des mechanistischen Zeitalters*. Kennzeichnend für jenes war: die Zertrümmerung des Ganzen durch die Teile; denn wo man sich auf die Teile, auf die Elemente einstellt, werden diese verselbständigt, und die ganzheitliche Auffassung und Gefühlswirkung gehen verloren. Kennzeichnend für die moderne Anschauung

dagegen ist: Ausgehen von der Ganzheit des Gegebenen; denn nach dem berühmtesten Lehrsatz der modernen Wissenschaft ist überall in der lebendigen Natur das Ganze stets mehr als die Summe seiner Teile. Und nur dem auf das Ganze eingestellten inneren Blick des Forschers erschließt sich das eigentliche Geheimnis jeder seelischen Wirklichkeit.

Als seelische Wirklichkeit aber sollen der Gesangston und die Gesangslinie dem Gesangstudierenden bewußt werden. Das ist das eigentlich Wesentliche für ihn. Er muß von Anfang an lernen, den Ton bewußt zu erleben als etwas einheitlich Gegenständliches, Konkretes, im Gegensatz zu jeder Analyse und Abstraktion. Ihm muß der Gesangston an sich zum Kunstwerk, zum Objekt der Schönheit, zu Gestalt und Bildnis in seiner Vorstellungswelt heranreifen.

Das Ziel, so ausgesprochen, dünkt manchen wohl erstaunlich. Man hat zwar oft im gedankenlosen Sprachgebrauch des Sängers vom Psychischen geredet — es erscheint als das Urgegebene, das Selbstverständliche, daß es sich beim Singen letzten Endes um Seelisches handelt. Aber man meint, das wäre von vornherein da oder käme am Schluß der Ausbildung von selbst hinzu. Und man versteht überhaupt darunter das Gefühlsmäßige, in dem Sinne jener Affekte, die durch den Gegenstand des Textes oder durch die musikalische Gebung wach werden. Den Begriff des Seelischen, des Tonerlebens auf die gesangliche Technik, auf das Grundgegebene des aus jedem Wortsinn gelösten Gesangstones selbst zu beziehen, ist der Gesangspädagogik von heute noch durchaus nicht gemeinhin geläufig.

Aber die ganz großen Sänger, sie, die wenigen, wußten von je um dieses tiefste Geheimnis ihrer Kunst. Ihnen sind ihre Gesangstöne weder die zufälligen Erzeugnisse begnadeter Stimmwerkzeuge, noch die bloßen Träger der Affekte, der menschlichen Erregungen und Erschütterungen, noch etwa gar die verstandesgemäß erlernbaren Ergebnisse richtiger Muskeleinstellungen — nein, ihnen schläft hinter den Tönen das Wesentliche, worauf es ihnen ankommt: das innigbewußte geistige Bild des Vollkommenen, die reine Vorstellung des schönheitgesättigten Klanges. Die Töne sind ihnen Manifestationen des inneren Sinns, klare, bis zum letzten geistig durchgestaltete Darstellungen der Klangvorstellung, des unendlich verfeinerten, unendlich liebevoll heranerzogenen inneren Hörens. Da wird der Ton so in voller Hingabe erlebt, daß der ganze Mensch nichts als klanggewordene Seele ist. Und dieses Erleben teilt sich dem Hörer als tiefste künstlerische Beglückung mit. So sang Messchaert. In vielen Augenblicken klingt es uns so von Battistini entgegen. So erdabgelöst klingen — aber erst seit letzter Zeit — manche Gesangslinien aus Elena Gerhards Munde. Ein solches Klangerleben lassen verborgene Stellen von Lili Lehmanns künstlerischem Bekenntnisbuche durchfühlen. Caruso aber beispielsweise gehört nicht hierher. Er war in erster Linie Materialsänger — freilich welchen Materials! —, in seinen besten Augenblicken über sich selbst hinausgerissen durch die Glut seiner außerordentlichen dra-

matischen Begabung: eine einmalige Erscheinung. Nur eine irregeleitete Gesangstheorie konnte ihn als künstlerisches Vorbild für die Gesangsausbildung aufstellen. Die Welt des entmaterialisierten Klanges war nicht die seine.
Nun mag es vermessen erscheinen, den Weg dorthin weisen zu wollen. Muß nicht auf dem Wege zur letzten Vollendung und Vergeistigung jeder Künstler einsam suchen? Das Beispiel Elena Gerhards, die doch in ihren früheren Jahren einem ausgeprägten Naturalismus der Tongebung ihrer an sich wundervollen Stimme huldigte, scheint diesem Einwand recht zu geben.
Aber wer einmal scharf hineinsieht in das Getriebe der modernen Gesangserziehung, der wird doch eben recht nachdenklich gestimmt. Der Weg zu dem bewußten Erleben des Gesangstones wird den jungen Strebenden unendlich oft von vornherein so verstellt, daß er ihn später niemals wiederfinden kann. Durch die Auswüchse der mechanistischen Methoden, vor allem auch durch die zahllosen Theorien auf Grund bestimmter Kehlkopf- oder Stimmband-(Register-)Einstellungen wird dem jungen Schüler der Komplex seiner Wahrnehmungen und Vorstellungen beim Singen künstlich zerpflückt und zerrissen. Seine Aufmerksamkeit wird auf lauter materiell gegebene Einzelerscheinungen gelenkt, die eine Ganzheitsauffassung des Klanges wie der Gesangslinie ungeheuer erschweren.
Dieser Komplex von Wahrnehmungen und Vorstellungen aber und diese Ganzheitsauffassung allein sind dasjenige, was den natürlichen Ausgangspunkt für die stimmliche Erziehung zu geben hat. Nur über die Sinne und über die innere Anschauung geht der Weg des Künstlers, niemals über verstandesgemäße Begriffe. Anstatt den Schüler *wissen* zu lehren, wie die Tonerzeugung sich zusammensetzt, lehre man ihn zunächst *empfinden*, wie das Gesamtverhältnis von Spannung und Entspannung im Körper bei richtiger Einstellung zum locker-elastischen Singen sich dem Bewußtsein kundtut. Von diesem noch stark an den Körper, an den Muskel- und Tastsinn gebundenen Elementaren führt eine leichte freie Bahn zu der Schulung des bewußten Gesangsempfindens überhaupt. Immer am Lebendigen, Unmittelbaren, an der sinnlichen Wahrnehmung des Tones wächst die Welt der Vorstellungen, die Bereicherung der seelischen Sphäre. Die Intensität des Aufmerkens, zunächst an größeren Teilkomplexen der sinnlichen Wahrnehmung entwickelt, bleibt doch immer auf das alles überleuchtende Ganze sehnsüchtig gerichtet. Es handelt sich wirklich für den jungen Gesangsschüler um eine neue Welt, um eine äußerste Verfeinerung der Sinne, der Wahrnehmung, Beurteilung und Sinnesvorstellung beim Singen — bis zuletzt alle sinnlichen Erfahrungen des schönen Klanges, verknüpft und erweitert, als klar umrissene Phantasievorstellung seelengebaute Gestalt der inneren Anschauungskraft geworden sind.
Es ist erstaunlich zu sehen, wie in dem Gesangsinstinkt, der aus den Schriften der alten Italiener in vielen Bildern und Vergleichen zu uns spricht, unbewußt

ein überaus feines psychologisches Verständnis für das Wesentliche der inneren Vorgänge beim Singen zum Ausdruck kommt. Unserer modernen psychologisch geschulten Bewußtheit ersteht die Aufgabe, diesen Reichtum des Erkennens der alten Meister in veränderte Form zu gießen, um ihn aufs neue nutzbar zu machen.*) Das ist freilich wiederum etwas ganz anderes als ein gläubiges mechanisches Nachbeten der sogenannten italienischen Methode, die in den weitaus meisten Fällen über geringfügigen Äußerlichkeiten den Sinn der großen alten Tradition seit langem verloren hatte. Auch hier war ein Totes an die Stelle des Lebendigen gesetzt worden.

Wo aber von vornherein das Lebendige — Wahrnehmung, Empfindung, Vorstellung als Ganzes — im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht, ist es immer wieder wie ein lächelndes Staunen, wenn man im Unterricht merkt, wie willig und leicht sich die Psyche jedes neuen Schülers aufschließt und mit der wachsenden Vorstellungskraft die stimmlichen Hemmungen überwindet, sobald nur einmal der Bann gebrochen und die Erkenntnis gewonnen ist, daß es beim Singen eben in allererster Linie um das Gewinnen der bewußten Klangvorstellung geht. Diese Erkenntnis kann schon an der kleinsten Übung vermittelt werden, und beispielsweise die erstmalige deutliche Empfindung von der Lockerheit kann bei vorher verdorbenen versteiften Stimmen plötzlich als beglückendes Grunderlebnis gesunden stimmlichen Aufbaus eine Welle von freudigem Erkennen auslösen: »Nicht auf das, was ich tue, kommt es also zunächst an, sondern auf das, was ich empfinden lerne — damit ich von dort aus mein Tun beurteilen und lenken kann.« Da liegt dann mit einem Schlage ein Weg hell im Licht. »Können« in der Kunst ist eben nicht mechanisch zu erwerbende Fertigkeit, sondern Aufbau, Entwicklung und Reifwerden von Fähigkeiten, deren Resultat hemmungslos einschmilzt in die Gesamtaufgabe der Persönlichkeit, um von dort auszustrahlen. Ob ein Blindgewordener tasten lernt oder ein Ungeschulter singen — das ist im Grunde ein sehr ähnlicher psychologischer Prozeß.

Singen ist überquellendes Leben — und man hat versucht, Muskelarbeit und Apparatfunktion daraus zu machen!

Freilich ist es sicher, daß die Versuchung zur Einzelanalyse der Funktionen immer nahelag; denn kein einziges Fach irgendeiner Kunst ist so auf Selbstbeobachtung angewiesen wie das des Sängers. Nur hat sich diese Selbstbeobachtung nicht auf die physischen Teilgegebenheiten, sondern auf die Zusammensetzung des psychischen Ganzen zu richten. Selbstbeobachtung ist ein ausgesprochen psychologischer Akt — muß es nicht sofort einleuchten, wieviel Förderung und Erleichterung hier eine psychologisch bewußte Unterweisung und Führung zu geben vermag?

*) cf. das Buch der Verfasserin: »Das bewußte Singen«. (C. F. Kahnt-Leipzig.) Mit einem Vorwort von Johannes Messchaert.

Die Aufgabe des echten Gesanglehrers wächst mit all diesem natürlich weit über den bisher gewohnten Rahmen hinaus. Wie die allgemeine Pädagogik sich jetzt aus der psychologischen Wissenschaft fortwährend frisches Blut und Leben zuführt, wie in unzähligen Fragen, die bisher nur den Pädagogen anzugehen schienen, die Psychologie in stärkstem Maße herangezogen wird — (Eignung, Lehrgang, Unterrichtsmethodik, Prüfungsanordnung sind in Schule und Leben Worte mit neuem Sinn geworden) —, so muß auch die Gesangspädagogik in weitestem Umkreise zu ahnen beginnen, in wie außerordentlich hohem Grade eine Beschäftigung mit den sie angehenden psychologischen Fragen ihr Gebiet befruchten wird. Die Probleme der neuen sogenannten Gestaltpsychologie, die sich, wie oben dargestellt, auf die Ganzheiten seelischen Geschehens beziehen, rühren oft unmittelbar an den Lebensnerv unserer Kunst. Natürlich wird man bei ernsthafter Beschäftigung mit diesen Problemen niemals verkennen, daß die Vorarbeit der »Wissenschaft von den Elementen« überall notwendig war. Das heißt auf unsere Gesangspraxis angewendet: dem Lehrenden selbst muß natürlich die Kenntnis der physiologischen wie psychologischen Einzelheiten beim Singen sicherer Besitz sein. Denn sonst hinge alles im Blauen. Aber niemals darf im künstlerischen Unterricht diese Kenntnis zum Ballast werden, der den Schüler lähmt und die natürliche Anschauungskraft, die jedem lebendigen Talente eingeboren ist, unterbindet — niemals darf man vergessen, daß die *Ganzheit der Klangvorstellung* Ziel und Ausgangspunkt ist.

Wollen wir Sänger und Gesanglehrer in dem schönen Gefühl leben, auch zu unserem Teil mitzuschaffen an dem Ganzen der geistigen Entwicklung unserer Zeit, so heißt es Kampf anzusagen allem Mechanischen und Mechanistischen, den Überbleibseln einer uns nicht mehr gemäßen materialistisch gerichteten Epoche des Geisteslebens, die auf anderen Gebieten schon für überwunden gilt.

DAS SCHICKSAL DER MUSIK VON DER ANTIKE ZUR GEGENWART

KRITISCHE BEMERKUNGEN ZU DEM BUCHE VON ERICH WOLFF UND CARL PETERSEN*)

VON

PAUL MOOS-ULM

Diese Arbeit kann in vielen Einzelheiten nur auf Grund besonderen geschichtlichen Wissens nachgeprüft werden. Ich lasse dem Historiker, was des Historikers ist, und beschränke mich darauf, einige leitende Gedanken herauszuheben, von denen ich glaube, daß sie der Auffassung der beiden Verfasser das charakteristische Gepräge geben.

Erich Wolff berichtet im ersten Teil über »Wort und Ton«. Mit Bedauern stellt er fest, daß die Musik noch keine Darstellung ihres geschichtlichen Wandels gefunden habe, da die »kühlen und scharfen Gelehrten«, denen die Pflege der Musikgeschichte von Berufs wegen obliegt, sich nicht von modernen Maßstäben freizumachen vermögen. Wolff hofft der Wahrheit dadurch näherzukommen, daß er die Musik immer im Zusammenhang mit der Sprache betrachtet, sie »als vom Worte abhängig und mit dem Wort verwandelt« erfaßt. Die Einheit beider Elemente glaubt er in vollendeter Gestalt bei den Griechen gegeben, indem er vermittels einer gewagten Konstruktion deren Wort als Tönen, als Ausstrahlung in Musik deutet: Schon bei Homer dehne es sich bis an die Grenze seiner Wirklichkeit in der Musik. Das metrische Maß messe hier nicht die Silben, aber auch nicht die Worte in ihrer ganzen Wirklichkeit, sondern ein Besonderes an ihnen, ihr Tönen, ihre Musik. Zugleich mit dem männlichen Rhythmus werde bei Homer auch das weibliche Melos geboren. So erscheint der Tonraum der griechischen Musik als durch den homerischen, aus dem Worte stammenden Tonraum vorgebildet. Die Musik jener Zeit ist nun nichts anderes mehr als eine Auswirkung des Dichterischen und vermag ohne das Wort nur eine ratlose Erregung hervorzurufen.

Als das unermeßlich kostbare musikalische Erbe der Antike bezeichnet Wolff den gregorianischen Gesang, obgleich von ihm gesagt werden muß, daß er nicht wie der antike mit, sondern über dem Wort erklingt, an keinen bestimmten Text gebunden bleibt, so daß der Wortsinn an sich gleichgültig ist oder, genauer ausgedrückt, einen von dem Gesang gänzlich getrennten geistigen Stand hat.

Mehrere Jahrhunderte schweigt nun die Überlieferung von der weiteren Ausübung des christlichen Singens nach der Erschöpfung der antiken Kulturwelt. Erst aus der karolingischen Zeit liegen uns wieder Zeugnisse vor. Aus ihnen ersehen wir, daß sich inzwischen ein ungeheurer Umschwung vollzogen hat.

*) Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau 1923.

Wir finden eine Neuerung, die von unabsehbarer Bedeutung für die Zukunft werden sollte: man spricht als von einer selbstverständlich gegebenen Sache vom mehrstimmigen Singen. Und was bedeutet die Mehrstimmigkeit im Gange der musikalischen Entwicklung? Sie bedeutet letzten Endes eine Vereinigung des Schöpferischen mit dem Zerstörerischen, ist paradoxe Gestaltaufhebung durch Vermischung, ist erkauft mit dem Preis eines Abbruchs von der Substanz, eines Raubes vom Kapital des antiken Gesanges, ist das stimmliche Symbol der gestaltfeindlichen Seelenentrückung, verwandelt den Charakter des Singens in sein gerades Gegenteil, so daß eine wirkliche Einheit zwischen Wort und Ton nicht mehr gelingen kann.
Und wie die Mehrstimmigkeit, so deutet Wolff auch die Harmonie im Grunde als ein Danaergeschenk. Sie ist für ihn nur möglich, wo stagnierende Tonmassierungen, die Akkorde, vom Gefühl als wesentlich erfaßt werden, und der Flug der Einzelstimmen einer viel einfacheren und damit ärmeren und flacheren Schreibordnung Platz macht.
Wolff ist geneigt, in aller Musik an sich einen gestaltfeindlichen Rausch zu sehen, alles Tönen seinem Wesen nach für ein gesetz- und gestaltloses zu halten, dem die besonderen Formen nicht als inneres Maß entspringen, sondern von den zeitlichen Leibkräften aufgedrückt werden. Zumal die Herausstellung wortferner Tonwerke, die schon mit der mehrstimmigen Singweise beginne, gilt ihm als ein bildfeindlicher Akt, als ein Nachlassen der Spannkraft, bis herunter zur »fürchterlichen Wortlosigkeit des orchestralen Tanzes und Taumels«. In keinem abendländischen Tonwerk vermag er wie in der Musik der Griechen den leibhaftig gewordenen Ausdruck einer bildnerischen Kraft zu sehen, die der Tat, dem Worte gleichzuordnen wäre. Auch glaubt er die Wirkung jeder Musik durch Nachfühlen aufgehoben, da ihr Wesen in der abstandslosen Hingabe an die Elemente bestehe, die unbedingt nur von der Musik der Gegenwart geleistet werden könne.
Aus allen diesen Gründen möchte Wolff die neuere Musik für etwas der Poesie Feindliches halten, weist darauf hin, daß Goethe sie als Begleitung wesentlicher Dichtung abgelehnt habe, spricht selbst von der »Unerträglichkeit und Lächerlichkeit jeder Art von sogenannten Kompositionen dichterischer Gebilde« und erwartet von einem wiedererstarkten Wortgefühl, daß es bei jedem der klassischen deutschen Werke den Musikzusatz als unmöglich empfinden werde. Für Wolff bedeutet Beethoven den Untergang des homerischen Lichtreiches, die Anbahnung der Zerrissenheit und Auflösung, die Wendung des Freudentaumels zum Satyrspiel. Wagners Auftreten erscheint nun als Selbstauflösung der Musik: er will zwar das Wort, aber da er nicht gestalten kann, da sein Dichten nur Schwatzen, Schreien und Stottern bleibt, so macht er die Musik zum Ersatz des Wortes, vernichtet sie dadurch und zerstört zugleich die Begrifflichkeit des Wortes als oberste Bindung. Seine Figuren haben die geile Zudringlichkeit des gewollten Sichgehenlassens. Seine Germanen sind

nicht nur ein romantisches Mißverständnis, sondern eine wollüstig-pedantische Ausnutzung von ungestalter Kraft zu allen Formen und Graden des Geschreis.
Auf solchen und ähnlichen Voraussetzungen errichtet *Carl Petersen* seine Lehre »Vom Gesetz der Musik«. Auch er ist der Meinung, daß von allen Künsten die Tonkunst allein noch »unerkannt im hellerleuchteten Raum der Geschichte steht«. Für sich selbst nimmt er zwar die Fähigkeit in Anspruch, ihr Werden und Sein richtig zu deuten und zu verstehen. Im allgemeinen aber glaubt er dem modernen Menschen den Zugang zu jeder alten Musik, zumal zu jeder vorharmonischen, versagt, und zwar wegen eines tiefgehenden Mangels, den er in der Musik selbst gegeben glaubt. Er hält sie nicht für fähig, an sich irgend Geistinhalte auszudrücken, weshalb sie nur vorübergehend wirklich lebendig sei. Außerdem nennt er sie gesetzfeindlich schon von der Wurzel auf, deutet ihr innerstes Müssen als das der Auflösung geistiger Gestalt, betont wie Hanslick die verschiedene Deutbarkeit, betrachtet den eigentlichen Gehalt als etwas vom Auffassenden Hinzugebrachtes, das Werk selbst aber, »diese mathematische Chiffre und Formel«, als etwas Unerfahrbares, sieht hier nirgends ein Ewiges, sondern nur Zeitverhaftetes, nennt die Musik utopisch, ohne Plan, einen fürchterlichen Frevel am Bilde des Menschen, findet in ihr mit Nietzsche nie ein Heute, nie ein Künftiges, sondern nur Vergangenheit, spricht von ihrem Revenant-Charakter, hält auch Den großer musikalischer Leistungen für fähig, der menschlich keineswegs das gemeine Maß überragt, ja zur Welt des Geistes überhaupt keinen Zugang hat, und stellt nun die Musik in ihrer Ganzheit weit unter die Dichtkunst: »Wie unsagbar grell und gespreizt wirkt ... Beethovens Coriolanmusik neben den ehernen, brausenden Versen Shakespeares ...«
Petersen sieht keineswegs in der Entwicklung der späteren christlich-europäischen, zumal der harmonischen Musik den eigentlichen Sinn und Gipfel dieser Kunst. Im Gegenteil! Er findet in der harmonischen Musik nichts dem Gestaltwillen der geistigen Reiche irgendwie Verwandtes: Kein musikalisch-künstlerisches Verhalten gegenüber dem Klangstoff bestimmte ihr Werden. Schon Rousseau hat sie gehaßt. Sie bedeutet das Ende der Herrschaft geistiger Gesetze des Tonbaues. Der Tendenz nach liegt in ihr wie in der Mehrstimmigkeit eine durch die Loslösung des Melos vom Wort bedingte Gestaltfeindschaft. Die beziehungshaft verbundenen Tonsäulen werden in ihrer Wirkung immer gesetzloser, sind von melodiefeindlichem Charakter, wirken nur durch den Reiz der Neuheit. Auch stellt die Harmonie als Königin der modernen Musik gerade das Gegenteil der rhythmischen (und dadurch männlichen) Melodie der Antike dar. Die harmonische Musik gebiert aus sich überhaupt keinen eigenen Rhythmus. Sie bedient sich des schematisch durchgehenden Taktes, der mit dem worterzeugten Rhythmus nicht mehr wetteifern kann, nicht mehr gliedert, sondern nur noch das äußerliche Zusammentreffen der Noten

verbürgt. Die Harmonie bedeutet den frevelhaften Tanz im Dämmer, das augenlose Untertauchen in dem untersten Reich der Seele. Ihr neues Gesetz wird als verhaßter Gegner des geheimen Tonwillens empfunden und muß von diesem endlich zerstört werden.

Petersen nennt die Musik diejenige Kunst, die eine vom Inhalt ablösbare Form habe, und zwar eine Form, die von anderer als musikalischer Herkunft d. h. ein Außermusikalisches sei, weshalb Fuge und Sonate in ihrer Wesenheit nicht rein musikalisch verstanden werden können. In der klassischen Sonate wurde, nach Petersen, der letzte Rest der wortentsprungenen Melodie entseelt, zerstückt und zum Bauteil erniedrigt. Damit schwand die seelenwirkende Kraft aus der Musik, blieb ausschließlich der im Harmoniespiel scheinbar verschlossene vage »Stimmungsausdruck«, das Reich uferloser Willkür. Die Sonate bedeutet den Bruch der organischen und die Entstehung der mechanischen Einheit. Nichts hat in ihr noch eigenes Leben und eigenes Recht. Ihr einziger Inhalt ist der dynamische Prozeß, die mechanische Ordnung toter musikalischer Gebilde. Sie ist nur Form, nichts als Form, ist Abbild des aufgeklärt-absolutistischen bureaukratischen Staates.

Mit dem gleichen liebevollen Verständnis wie die Form der Sonate charakterisiert Petersen auch ihre Meister und damit zugleich diejenigen der Sinfonie und der neueren Oper: Bei Mozart ist die Melodik gegen Bach unendlich entwertet, verflacht, die Harmonik noch ohne dramatische Funktion und doch nicht mehr architektonisch, die Rhythmik nicht steigernd, nicht bauend, das leere Stoßen des Taktschemas noch wenig überwölbend. Alles ist ein Nichtmehr der alten und ein Noch-nicht der neuen Form, ein Schweben im Sturz. Nicht wesentlich ist es für die Beurteilung Mozarts, wie er sich zur Oper verhält. Seine Begegnung mit ihr war nur zufällig.

Beethovens Sinfonie ist nicht Bewegung der Welt, sondern eines »Modells der Welt«, eines Schemas des Weltprozesses, Spiegelung der Ablaufgesetze hinter dem Kosmos, ein Gefühlsgerüst, der Todesgesang des ewig von der Gestaltenwelt Getrennten. Aus dem Finale der neunten Sinfonie mit seinem gellenden »Freudegesang« spricht die Hoffnungslosigkeit einer gestaltsüchtigen Seele, die den Bruch der Welt endgültig sichtbar werden läßt.

Die Zeit, die zwischen Beethoven und dem Tristan liegt, ist die des Kleinen, Bürgerlich-Biedermeierischen, des Sentiment, der haltlosen Gelöstheit und Gefühlsschwelgerei in dem auf dem Dichterwort wuchernden Liede. Es kamen der bleichsüchtig-weiche Mendelssohn, der zwergische Schumann, der hohle Chopin, der hamburgisch-flache, norddeutsch-verquollene Brahms.

Wagner war durch die Art seiner Geistigkeit gar nicht notwendig zum Musiker bestimmt. Und doch ist seine Inspiration antidichterisch, spezifisch musikalisch, bloßer Musikvorwand. Er erwürgt das Wort, vernichtet das Dichterische, entrechtet es völlig, entwürdigt es wie vor ihm kein Mensch, indem er den musikalischen Vorgang wie in der Sonate und Sinfonie zum Herrscher macht.

Das gesamte Geschehen spielt sich bei ihm nicht auf der Bühne, sondern im Orchester ab. Sein Wirken bedeutet auch das Ende des Gesanges. Der Sprechgesang, wie er ihn pflegt, ist aufgebaut auf dem genauesten Studium der der täglichen Umgangssprache eigenen Inflexionen, drückt den verzerrten und formlosen Sprachgeist des 19. Jahrhunderts aus, ja, gibt in manchen Stimmbiegungen die unangenehme sächsische Sprachmelodie wieder. Übermächtig ist in Wagner der aus dem hellen Bewußtsein stammende rationale Trieb. Er ist, wie schon Nietzsche erkannte, der Meister des ganz Kleinen. Den formerhaltenden musikalischen Rhythmus haßt er. Im Gegensatz zu Bach wandelt er den Takt in ein knochenloses Mollusk, setzt das Chaos an die Stelle des Rhythmus. Auch seine Polyphonie ist, wie sein ganzes Kunstwollen, anarchisch. Transzendenz und Metaphysik gewinnen seine Dramen nur im musikpathologischen Hörer. Gestalt kann und will er nicht zeugen. Sein Werk aus Tiefsinn und Banalität, aus plumpem Unkönnen und ungeheuer geschickter Verstandesmache, aus raffinierter Bühnenmäßigkeit, schlechten Kunstinstinkten und sicherstem Gefühl für die Wirkung, dies Gemisch von Rechenexempel, kruder Mystik, kranker Erotik und Erlösung ist künstlerisch unmöglich in jedem seiner einzelnen Teile.

Die unübersehbare Fülle von Musik, die sich seit Wagners Tod über Europa ergießt, stachelt nur den Trieb in die Anarchie und Entartung, in das Chaos. Die Musik ist tot. Während sie dem Griechen als seelenformend galt, erzeugt sie im modernen Menschen nur Aufregung ohne Ziel, Anregung für den Augenblick als Hörspiel der sich auflösenden, verwesenden Seele. In der Oper wurden mit alten und neuen Mitteln raffinierte artistische Wirkungen angestrebt von Peter Cornelius über d'Albert bis zu Richard Strauß. Nicht minder trat die tumbe Märchenoper mit ihrer simplen Entwicklung, aufdringlich »naiven« Unlogik, mit deutschem Wald, Herz, Gemüt auf den Plan. Die Entrechtung des Wortes drang auch in das Lied ein, so daß bei Hugo Wolf der Text nur Vorwand für die Entwicklung einer musikalischen Stimmung von irgendeinem Punkte her ist. Im Gebiete der Instrumentalmusik erwies sich Bruckner im Grunde als leer, ohne jede bauende Kraft, geistig verschwommen.

Die Notwendigkeit und Unentrinnbarkeit dieser zur Auflösung führenden Entwicklung ist von Nietzsche erkannt worden. Seitdem dieser große Mann durch das heroischste Ringen seine Musikalität und damit das verderblichste Erbe seines Jahrhunderts in sich vernichtet hat, ist der Herausbruch des Geistes aus der Umklammerung des Musikdämons erst wieder möglich geworden, ist eine neue Basis für eine geistige Bewegung gegeben und der Rückgriff auf die ewigen Substanzen wieder offen.

Diese Übersicht mag einen Begriff geben von der »Objektivität«, mit der die Herren *Wolff* und *Petersen* die Entwicklung der gesamten musikalischen Kunst und damit zugleich deren Schicksal zur Darstellung bringen. Mit nicht zu verkennender Deutlichkeit zeigt sich bei ihnen die Verheerung, welche die

bedingungslose Hingabe an Nietzsche im Gefolge haben kann. Zwei Männer, die, wenn sie gut bürgerlich geblieben wären, vermöge ihres reichen Wissens und Könnens Tüchtiges hätten leisten können, sind als Jünger des Übermenschen auf bedenkliche Irrwege geraten, sehen überall nur Verfall, wo in Wirklichkeit das künstlerische Leben in reicher Blüte steht, und geben infolgedessen ein Zerrbild der künstlerischen Entwicklung. Mag das, was sie zum Schluß über Liszt, Richard Strauß, Gustav Mahler, Debussy und Schönberg sagen, noch so berechtigt sein, so verliert es doch auf Grund des Vorhergehenden an Schlagkraft.

Wer das Schicksal der Musik mit einiger Sicherheit zeichnen wollte, müßte sich — wie mir scheint — genauer mit dem Schicksal der in der Entwicklung vorausgeeilten bildenden Kunst vertraut machen, wie es Wölfflin in seinen kunstgeschichtlichen Grundbegriffen so meisterhaft schildert. Hier kann man lernen, daß die unabwendbar notwendige Zersetzung der klassischen Form keineswegs den Untergang bedeutet, sondern noch jahrhundertelang neue wertvolle Formen aus sich zu gebären vermag. Insbesondere die Geschichte der Baukunst ist in diesem Stück lehrreich. Nach der Hochrenaissance kam das Barock, nach dem Barock das Rokoko. Beide lösten die klassische Einzelform auf bis zur Unkenntlichkeit. Und was haben sie doch — zumal bei uns in Deutschland — an unvergänglichen Werten geschaffen! Kam nicht nach Bramante noch Balthasar Neumann? Kam nicht nach Raffael noch ein Rubens, Rembrandt, Velasquez, Goya, Menzel, Leibl? Und warum sollte das in der Musik anders sein? Die Zeit der Klassiker und wohl auch die der Romantiker geht zwar auf die Neige. Die alten Ausdrucksmittel sind erschöpft und zersetzen sich. Warum sollte sich aber aus diesem Prozeß nicht wie in der bildenden Kunst Neues und Wertvolles ergeben? Es liegt kein Grund vor zum Pessimismus in einer Zeit, die noch einen Brahms, Hugo Wolf und Humperdinck ihr eigen nennen durfte. Sehen wir auch als Musiker und Musikfreunde mutig und unverzagt in die Zukunft. Hoffen wir, daß der deutsche Geist noch Kraft genug in sich trägt, die Entwicklung weiter zu führen, und daß — wenn er nach jahrhundertelangem unvergleichlichem Schaffen endlich doch versiegen sollte — die Menschheit an seine Stelle tritt.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER ALLGEMEINE ZEITUNG (29. August 1923). — »Der Zauberflöte zweiter Teil«. Ausgehend von Goethes Plan, den Text für einen zweiten Teil der Zauberflöte zu dichten, werden in diesem Aufsatz auch die anderen Opernskizzen Goethes behandelt. Goethe hatte bekanntlich den ernsthaften sehnlichen Wunsch, die deutsche Oper mit einem Werk zu beschenken, zu dem er selbst den Text geschrieben hätte. Leider verblieb alles, was er in dieser Hinsicht unternahm, bei fragmentarischen Entwürfen.

BERLINER BÖRSEN-COURIER (6. September 1923). — »Unbekannte Briefe von Peter Cornelius«. Zwei Briefe aus dem Besitz von Felix Draesekes Witwe, die die liebenswürdige Persönlichkeit des Dichterkomponisten beleuchten.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (25. August 1923). — »Eine dritte Dimension in der Musik« von *M. v. Leinburg.* »Dreidimensionale Musik ist ein in der musikalischen Kunst überhaupt zum erstenmal auftauchender neuer Begriff, der auf dem ihm eigenen Gebiet eine vollkommen neue Anschauungsweise hervorruft, im Grunde jedoch nichts anderes ist als die Lüftung des Schleiers vor einem Geheimnis, das nun auf einmal als eine ganz einfache und selbstverständliche Sache dasteht.« Der Münchener Musiktheoretiker und Komponist Fritz Wolffhügel läßt nach zwanzigjährigen Forschungen das Ergebnis seines Grübelns nun in die Allgemeinheit dringen: »Mache man sich vorerst einmal klar, was denn eigentlich unter erster und zweiter Dimension in der Musik zu verstehen ist. Die erste Dimension ist die mehr oder weniger schön klingende, allmähliche Aneinanderreihung von Einzeltönen unseres heutigen etwa acht Oktaven umfassenden musikalisch brauchbaren Tönesystems, also das Nebeneinander der Töne: die einstimmige Melodie. Die zweite Dimension ist das harmonische oder disharmonische Zusammenklingen zweier oder mehrerer Töne, also das Übereinander der Töne: Zweiklänge und Akkorde. Mehrstimmige Melodie wird jedoch immer nur in einer Tonart ausgeführt. Man kann allerdings aus einer in die andere Tonart hinübermodulieren, die verschiedensten Tonarten streifen und nach weitschweifigsten Ausweichungen wieder in die alte Tonart zurückkehren — gleichzeitig erklingen nur verschiedene Töne, wie verschiedene Tonarten. Dieser Grundgedanke nun, gleichzeitig verschiedene Tonarten, also dreidimensionale Musik (vielleicht als ein Ineinander der Töne zu bezeichnen) dem Ohr wohltuend zum Ausdruck zu bringen, ist die Lebensaufgabe, die sich Wolffhügel gestellt hat.«

BERLINER TAGEBLATT (23. August 1923). — »Der Gassenhauer« von *Ernst Ulitzsch.* — (30. August 1923). — »Dilettantismus« von *J. v. Bülow.*

BRAUNSCHWEIGISCHE LANDESZEITUNG (3. September 1923). — »Musikalische Bildung« von *Arnold Sering.*

HAMBURGER KORRESPONDENT (29. August 1923). — »Ein Apostel Mozarts« von *C. L.* Aus dem Leben Johann Konrad Friedrichs, dessen Wirken die Einbürgerung der Werke Mozarts in Italien zu verdanken ist.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (11. August 1923). — »Lenau und die Musik« von *Karl Hoeber.*

LEIPZIGER TAGEBLATT (5. und 7. September 1923). — »Gestaltwandel der Musik« von *Hans Schnoor.* Der Autor gibt einen exakten Überblick über die Entwicklung moderner Musik. Er zeigt, wie die Musik, ständigem Wandel unterworfen, heute eine Fülle der Gesichte birgt. Ein Hauptteil dieses Artikels ist der Opernentwicklung der Jetztzeit gewidmet. Von Strauß ausgehend, durchschreitet er die Zeit bis auf den Jüngsten Tag, um durch die neuerdings einsetzende Belebung Händels und Glucks angeregt, diesen Meistern Worte zu widmen, als *moderner* Mensch *rückwärts-* und *vorwärts*schauend: »Denn außer Mozart sind noch Gluck und Händel da. Gluck ist für den Inszenator ganz problematisch, ganz modern. Und mit der Wiederentdeckung des Musikdramatikers Händel eröffnet sich unserer suchenden, experimentierenden Zeit die kühnste Aufgabe der Zukunft: die Barockoper modernem Empfinden nahe zu bringen. Das Wort Händel-Renaissance ist mißverständlich, aber wenn die Sehnsucht nach einer Kunst, in der die Zeitseele voll mitschwingt, aus Händels musikdramatischem Werk eine so starke Resonanz findet, so deutet das auf tiefere Vorgänge im Leben unserer Kultur, die mit der Willkür des einzelnen nichts zu tun haben.« Und im weiteren heißt es über den befruchtenden Wert einer solchen Neubelebung: »Der Nutzen einer

Opernneugestaltung, die das Formproblem in den Vordergrund stellt, kommt wieder der Gegenwartskunst zugute, die ihrerseits vom Naturalismus der versinkenden Epoche und von der Schablone losstrebt. Erkennen die Schaffenden beim Theater selbst einen Willen zum Bruch mit leerlaufenden Dogmen, so werden sie sich auch wieder stärker zur Oper hinübergezogen fühlen. Sehen die heute noch abseits Stehenden, daß sie nicht mehr gegen, sondern für ein Operntheater schaffen können, daß der Begriff Oper wieder ein Stück Not und Schicksal unserer Kultur bedeutet, so könnte wohl auch für diese Gattung der Tag anbrechen, in den die ›absolute Musik‹ schon weit hineingeschritten ist.«

NEUE PREUSSISCHE ZEITUNG (Kreuz-Zeitung) (21. August 1923, Berlin). — »Cosima Wagner und Haus Wahnfried«. Erinnerungen und Gedanken von *Johannes Reichelt.*

NEUES WIENER JOURNAL (17. August 1923). — »Johann Strauß als Briefschreiber«. Mit unveröffentlichten Briefen aus der Sammlung der Frau Johann Strauß von *Fritz Lange.*
(26. August 1923). — »Grünfeldiana«. Histörchen aus einem Künstlerleben von *Heinrich Glücksmann.*
(31. August 1923). — »Unbekannte Liszt-Briefe«, nach den Handschriften herausgegeben von *Felix v. Lepel.* Ein aus den Jahren 1857 bis 1884 stammender Briefwechsel Franz Liszts mit dem vor zehn Jahren verstorbenen Felix Draeseke aus dem Besitz der Witwe Draesekes.
(15. September 1923). — »Erinnerungen an die Uraufführung von Gustav Mahlers sechster Sinfonie« von *Klaus Pringsheim.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (18. September 1923, Essen). — »Zur Wiedererweckung der deutschen Barockoper« von *Alexander Pfannenstiel.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 32—39 (17., 31. August, 14., 21. September 1923, Berlin). — »Papiermarkdämmerung« von *Paul Schwers.* — »Die Zukunft unserer Orchester« von *Ernst Schliepe.* Der Verfasser weist auf die unerhörte wirtschaftliche Not hin, in der sich die deutschen Orchester befinden und macht Vorschläge zur Sanierung dieser ungesunden Zustände. — »Randglossen« von *Gustav Ernest.* — »Österreichische Musik« von *Emil Petschnig.* — »Sorgen und Hoffnungen« von *Paul Schwers.* — »Die deutsche Oper in den Jahren 1921 und 1922« von *Heinz Hakemeyer.* Der Autor gibt eine genaue Aufstellung aller Uraufführungen im Reiche, die in den Jahren 1921/22 stattfanden. Und zwar fanden 1921 28 Uraufführungen, 1922 16 im Reich statt. Der Autor bedauert, daß sich aber gerade Bühnen, denen es möglich wäre, sich der jungen Opernproduktion anzunehmen, hinter viel kleineren aber mutigeren Theatern zurückstehen. So seien *33* (!) *Ringaufführungen* eines leistungsfähigen Theaters in *einer Spielzeit* — Wagner in Ehren — doch ein Zeichen höchster Untätigkeit. — »Das Opern-Schaffen Eugen d'Alberts« von *Paul Alfred Merbach.* Eine kritische Studie. — »Von der Symmetrie in der Musik« von *Hans Joachim Moser.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 10—12 (15. August, 15. September 1923, Essen). — Die Veröffentlichung der ministeriellen Denkschrift für die gesamte Musikpflege in Schule und Volk wird unter dem Titel »Musik und Volk« fortgesetzt. — »Bilanz« von *Heinrich Werlé.*

HELLWEG Heft 33 (15. August 1923, Essen). — *Lothar Band* beleuchtet den »Opern-Wirrwarr in Berlin« in feinsinniger Weise.

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 18 (6. September 1923, Stuttgart). — Mit dem vorliegenden Heft ist die Leitung der »Neuen Musikzeitung« gezwungen, das Erscheinen des Blattes vorerst einzustellen, da die Zeitverhältnisse ein Weiterbestehen unmöglich machen. — »Illusionsbühne und Idealdrama« von *Hans v. Wolzogen.* — »Wagner-Aufführungen in Mannheim« von *Robert Hernried.* Der Verfasser zeigt in seinem Aufsatz, wie schwer die Werke Wagners sich in Mannheim durchsetzten und wie eng diese Stadt mit dem Namen des Meisters verknüpft ist. Ein bisher ungedruckter Brief Wagners, den der Verfasser aus dem Archiv des Mannheimer Nationaltheaters ausgraben konnte, verleiht dem Aufsatz besonderen Wert. — *Walter Georgii:* »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte«. — »Musikwissenschaft und Schulgesang« von *Frank Bennedik.* — »Adolf Sandberger« von *Friedrich Munter.* — Notenbeilage ist ein Stück für Violine allein »Variationen über ein eigenes Thema« von *Hermann Henrich* (op. 15a).

REFORMZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 9 und 10 (Juli, August 1923, Berlin). — »Neuzeitliches Mäcenatentum« von *N. Piorkowskij.* Der Verfasser gibt Anregungen, wie ein jeder die Möglichkeit hat, an dem Erhalten deutscher Kunst mitzuwirken. »Der Mäcen,

der bisher eine Einzelerscheinung war, ein begüterter Kunstfreund, ein einzelner Kulturförderer, muß heute durch ein Massenmäcenatentum ersetzt bzw. ergänzt werden, und die Masse muß heute auch als Mäcen, als Kunstförderer sich betätigen. Der Anfang dazu ist bereits gemacht. Es ist eine Notgemeinschaft für Kunst ins Leben gerufen, wir sehen ein Eingreifen der verschiedenen Organisationen, beobachten die Gründung von Vereinen und Verbänden, die sich die Erhaltung und Förderung von Kunst und Wissenschaft, die Unterstützung von Künstlern und Wissenschaftlern angelegen sein lassen. Immer aber ist noch nicht genug geschaffen, immer noch ist die Masse derer, die da helfen soll und helfen kann, nicht groß genug. Warum nicht? Weil noch nicht jeder Deutsche es begriffen hat, daß es heute seine unbedingte Ehrenpflicht ist, mindestens einer Kunst oder Wissenschaft fördernden Vereinigung anzugehören, daß es heute seine unbedingte Ehrenpflicht ist, einen wenn auch noch so geringen Teil seines elenden Mammons mindestens einer solchen Vereinigung zuzuführen. Jeder muß und kann sich heute innerhalb der Masse als Mäcen beteiligen, und es ist erfreulich, daß sich ein Teil unserer Mitbürger bereits dieser Pflicht unterzieht, was aus der Anzahl der außerordentlichen Mitglieder der Kunst- und wissenschaftlichen Vereinigungen ersichtlich ist.« — »Der neue Geist« von *Gerhard F. Wehle.* Der Autor begrüßt freudig den neuen Geist, der mit der Persönlichkeit Franz Schrekers in die Charlottenburger Hochschule eingezogen ist. Er hält besonders die Aufführung des Vierteltonquartetts Nr. 1 von Alois Hába für eine bedeutende künstlerische Tat. — »Die Augsburger Singschule« von *Fritz Stege.* — »Wie ich Musiker wurde« von *Paul Ertel.* — »Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper« von *Fritz Stege.* Der Autor weist auf ein kleines neu aufgefundenes Operntextbuch hin, das für die Zeit um Mitte des 17. Jahrhunderts (1667) ein Denkmal bildet und für die Entwicklung der deutschen Oper von Wert ist. Es handelt sich um: »›Des Herren Friedrich Wilhelms ... Herzogens zu Sachsen ... Eilften Gebuhrtstaag ... in einem Singe-Spiel beehrt‹ von Constantin Christian Dedekind.« — »Neue Ästhetik des Schönseelengesanges« von *Roseberry d'Arguto.* — »Die Ausgestaltung der Arbeitsschulidee im Gesang- bzw. Musikunterricht der Schule« von *Alfons Schmid.* — »Georg Jokl« von *A. R. Mell.* Der Autor weist auf diesen 27jährigen Komponisten und Klaviervirtuosen in einer biographischen Skizze hin, der schon wiederholt an die Öffentlichkeit trat und unter anderem auch den Klavierauszug des Vorspiels und I. Aktes von Schrekers »Schatzgräber« machte. — »Die Kunst der Improvisation als Lehrgegenstand« von *Gerhard F. Wehle.* — »Rezitativ oder Dialog« von *Fritz Stege.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 21/22 (18. August 1923, Köln). — »Der Klavierstil bei Joseph Haas« von *Paul Mies.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 34—38 (22., 29. August, 5., 12., 19. September 1923, Berlin). — »Jubal und Tubal« von *Paul Riesenfeld.* — »Zur Lage« von *Max Chop.* — »Musikertypen« von *Robert Hernried.* — »Die Zukunft der Berliner Staatsoper« von *Max Chop.* — »Ein unbekannter Briefwechsel zwischen Arthur Nikisch und Felix Draeseke«, mitgeteilt von *Felix v. Lepel.* — »Musik ›in Form‹ « von Prof. *Bessell.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 11 (August 1923, München). — »Amtliche Mitteilung über den Ersten Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig.« — *Gustav Friedrich Schmidt,* »Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750)«. — *Felix Oberborbeck,* »Die Musikpflege in Memmingen«. — *Arnold Schering,* »Elftes Deutsches Bach-Fest in Leipzig«. — *Wilhelm Hitzig,* »Eine Komposition der Gottschedin«. — *Theodor W. Werner,* »Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg«.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT XVII. Bd. 2. — »Musikalische Elementargefühle und harmonische Gegenständlichkeit« von *Fritz Heinrich.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Heft 19 und 20 (1. und 22. September 1923, Zürich). — Berichte über das Donaueschinger Kammermusikfest, über die Salzburger Tage und über zwei welschschweizerische Festspiele bilden den Inhalt der beiden Hefte.

DER AUFTAKT Heft 7 (25. August 1923, Prag). — Dies Heft der Feste überblickt die wichtigsten Erscheinungen des vergangenen Sommers. So plaudert *Erich Steinhard* anregend über »Das Salzburger Musikfest« und »Das Donaueschinger Kammermusikfest«. — *Karl Holl* zeichnet ein feines Bild des »Frankfurter Festes ›Neue Musik‹ «, und *Hans F. Schaub*

schildert seine Eindrücke vom »Allgemeinen deutschen Tonkünstlerfest in Kassel«. — *Hugo Leichtentritts* berufene Feder schreibt über »Die Göttinger Händel-Festspiele«. — *Erich H. Müller* beleuchtet die »Hellerauer Schulfeste« kritisch. Es ist interessant zu erfahren, daß anläßlich dieses Festes Béla Bartóks Tanzspiel »Der holzgeschnitzte Prinz« mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Außerdem kam Mussorgskijs sinfonische Dichtung »Das große Tor von Kiew« zu Gehör. — Im schwer bedrängten *Essen* beschloß Fiedler den Zyklus sämtlicher Bruckner-Sinfonien; in *München-Gladbach*, in *Duisburg*, *Herford*, *Bochum*, *Elberfeld*, *Neuß* fanden Musikfeste und in *Köln* ein Rheinisches Kammermusikfest statt, über die *H. Unger* liebevoll berichtet. Für den Geist, der in unserem Westdeutschland lebt, mag der Anfang dieses Berichtes Kunde geben: »Musikfestgäste, die zwölf und mehr Stunden auf Kisten und Kasten eines offen durch schweres Unwetter dahinrasenden Lastautos ausharren, nur um Ohrenzeugen wertvollen Musikgeschehens zu sein; wer hätte sich solches vorgeträumt? Und doch geschah dies und geschieht noch heute im Rheinland, wo Straßenbahnen, Privat- und Staatsautos darin wetteifern, die Verbindung zwischen den Kulturzentren der Westmark trotz aller gesperrten Bahnhöfe herzustellen.« — »Sozialisierungsprobleme in der Musik« von *Julius Wolffsohn*. In dem scharf präzisierten Stil eines Geistreichen gibt der Autor Einblicke in das Musikleben unserer Zeit, in die Kräfte, die allerorten am Werke sind. Er zeigt das auf, was die Zeit zwingend fordert.

THE SACKBUT IV/2 (September 1923, London). — »Dame Ethel Smith«, ihre Persönlichkeit und ihre Kunst von *Watson Lyle*. Eingehend wird in diesem Artikel das gesamte musikalische Schaffen der populären englischen Komponistin beleuchtet, über deren neueste Oper »Fête Galante« hier erst kürzlich berichtet wurde. — Über die »Internationalen Musikfeste in Zürich« berichtet *Guido M. Gatti*, und *Wilhelm Altmann* bringt interessante »Bemerkungen zu Wagners großer Autobiographie«. — Einen interessanten ausführlichen Aufsatz bringt *Henry Prunières* über die »Französische Oper während des 17. Jahrhunderts«.

THE MUSICAL TIMES (September 1923, London). — *Herbert Thompson* beendet seine Veröffentlichung »Einiger unbekannter Mendelssohn-Briefe« (an Macfarren) mit Briefen aus den Jahren 1844, 1845 und 1846. — »Der Kapellmeister und seine Vorläufer« von *William Wallace*. — »Rheinbergers Orgel-Sonaten« von *Harvey Grace*. — »Neues über frühe Komponisten der Tudor-Zeit« (John Gwynneth) von *W. H. Grattan Flood*.

THE CHESTERIAN Heft 33 (September 1923, London). — »Igor Strawinskijs ›Les Noces‹« von *Rolland Manuel*. Der Autor berichtet über die Pariser Uraufführung von Strawinskijs neuestem Werk in Diaghilevs Théâtre de la Gaieté: »Der Erfolg von ›Les Noces‹ ist ein bemerkenswerter Triumph, auf den Strawinskij stolz sein kann. Es ist wirklich und wahrhaftig die Musik, die hier erhaben herrscht, seelische, reinste Musik. Die Choreographie und Szenerie spielen nur eine bescheidene Rolle in diesem Ballett, das in Wirklichkeit mehr eine Kantate ist.« — »Mensch und Modernismus« von *Poldowskij*. — »Sir John Falstaff in der Oper« von *Fr. Erckmann*. Über die Figur des Falstaff von seinem ersten Erscheinen in der Opernliteratur bis zum Verdischen »Falstaff« schreibt der Autor einen fesselnden Aufsatz. Zum ersten Male benutzte der Franzose Papavoine (7. Dezember 1761 in der Comédie italienne in Paris) den Stoff. Das Werk trug den Titel »Le vieux Coquet ou les deux Amies«, versank jedoch schon nach der ersten Aufführung wegen seines unmöglichen Textbuches. Als erster Deutscher führte der Cellist und spätere Kapellmeister des Mannheimer Theaters, Peter Ritter, dort im November 1794 seine Oper »Die lustigen Weiber« auf — und zwar auch ohne Erfolg. Der nächste, den der Stoff lockte, war Karl v. Dittersdorf, dessen Oper »Die lustigen Weiber von Windsor und der dicke Hans« 1796 uraufgeführt, jedoch durch das fast gleichzeitige Erscheinen der Zauberflöte erdrückt wurde. Die nächste Falstaff-Oper, betitelt »Falstaff oder der dreymal Gefoppte«, hatte Salieri zum Komponisten (Wien 1799). Sie hatte außer in Wien auch in Berlin und Dresden viel Erfolg. Weitere Falstaff-Opern schrieben der Italiener Felice Romani und der Engländer Michael William Balfe. Dann läßt der Autor eine ausführliche Würdigung der Nicolaischen »Lustigen Weiber« und des Verdischen »Falstaff« folgen. Am Schluß erwähnt er die verunglückte Oper »Ein Sommernachtstraum« des Mignon-Komponisten Ambroise Thomas.

MUSICAL COURIER LXXXVII, Nr. 8, 9, 10 (23. und 30. August, 6. September 1923, Neuyork). — »Eugene Goossens« von *John F. Porte* — ein längerer Aufsatz über die künstlerische Persönlichkeit des englischen Komponisten (Heft 10). *Ernst Viebig*

K R I T I K

BÜCHER

ADOLF WINDS: *Drama und Bühne im Wandel der Auffassung von Aristoteles bis Wedekind. Ein Brevier.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Ein Buch, wie man es sich lange gewünscht hat, das man als ständigen Begleiter bei sich führen oder dauernd auf dem Schreibtisch neben sich einen Platz gönnen sollte, weil man die Gelegenheit herbeisehnt, aus seinem Inhalt zu schöpfen, um zu lernen, sich anzuregen und sonstige fruchttragende Gewinne einzuheimsen. Auch für den Opernfreund ist das Buch geschaffen, obwohl seinen Spezialwünschen nicht eigens Rechnung getragen ist. Aber dies ist nebensächlich: Bildung zieht man aus jeder Seite dieses Breviers. Der Nestor der deutschen Schauspieler und Regisseure steht auf dem Titel: Adolf Winds; aber er ist nicht der Verfasser, von ihm stammt nur das kurze, kluge Vorwort. Den Text lieferten andere. Eine Anthologie? Eine Schüssel voll Lesefrüchte? Nun wohl, aber keine leichthin, gewissermaßen als Abfallsprodukte gewonnenen Niederschläge von Gedanken, Thesen, Aphorismen aus den Schriften von Dichtern und Denkern, sondern die von objektivem ästhetischem Gefühl geleitete Auswahlarbeit eines ungewöhnlich Belesenen, deren Werte und Reize sich in der aufbauenden Kraft, der sinnvollen Gliederung und formalen Struktur als Fundamente eines Buches dokumentieren, das sein Leben empfängt durch antithetische Wirkungen, das anfeuert durch Widersprüche, Querstände, Ergänzungen, Übereinstimmungen, das hinreißt durch das Kaleidoskop der Denkarbeit von Geistern aus allen Zeiten und allen Lagern, denn wir werden zu Teilnehmern einer Disputa, die von Aristoteles bis Wedekind und über diesen hinausreicht und die alle Probleme umfaßt, welche Drama und Bühne in hundertfältigen Brechungen durch die Köpfe produktiver, räsonnierender, kritischer und genießender Geister gejagt haben. Sei es nun Schauspielkunst oder Publikum, Dekoration oder Kritik, Sittlichkeit oder Mode, Geschäft oder Rotstift, Autor, Praxis oder Zuschauerraum — 932 zitierte Stellen geben Antwort auf alle Fragen, die Herz und Hirn eines jeden berühren, der über die Schaubühne, ihre Gesetze und ihre Ästhetik sich je Gedanken gemacht hat. Wer ist aus der Fülle von über 70 Wortführern herauszugreifen? Lessing, Goethe, Schiller, Hebbel, Wagner, Strindberg, Thomas Mann? Wer gibt uns am meisten? Wer dringt am tiefsten? Wer trifft am zwingendsten unser Zeitgefühl? Fehlt keiner? Doch; der Bearbeiter hat manchen feinen und ernsten Gedanken übersehen, so zu finden in den Büchern von Thürnagel, Birch, Devrient, Rötscher, Possart, Fontane, Brahm, Schlenther, Hagemann, Bie, Gregori, Lert, Ihering. Doch ist das Gebotene eine so strotzend reiche Fundgrube, daß sich diese Lücken verschmerzen lassen. *Richard Wanderer*

ROMAIN ROLLAND: *Das Leben G. F. Händels.* Verlag: Rascher, Zürich 1923.

Romain Rolland veröffentlichte im Jahre 1910 in Chantavoines Sammlung »Les maîtres de la musique« ein Werk, »La vie de G. F. Händel«, das damals in der gesamten europäischen Musikwelt überaus freundlich aufgenommen wurde. Nun erschien diese Arbeit in deutscher Übersetzung. Der Meister des »Jean Christophe«, dem wir bereits eine große Anzahl hervorragender Werke über deutsche Musik verdanken, bietet mit dieser knappen Studie — das Buch umfaßt kaum 300 Seiten — ein ungemein klar gesehenes Bild vom Leben und Werk des großen Künstlers. Gründliche Kenntnis seines Schaffens und der umfangreichen deutschen und englischen Händel-Literatur spricht aus diesem Werke. Das Buch geht nicht auf Einzelheiten ein. Die spart sich Rolland, wie er selbst sagt, für eine zweites, umfangreicheres Werk auf. Aber was hier in gedrängter Darstellung niedergelegt ist, darf als wertvolles Ergebnis einer historischen Arbeit gelten, die wissenschaftliche Eindringlichkeit mit idealster schriftstellerischer Gnade vereint. Wer Rollands »Beethoven«, dieses in ein einziges Bekenntnis gedrängte, hinreißende kleine Buch kennt, wer seine »Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit« gelesen hat, und wer sich vollends in den wundervollen Musikantenroman »Jean Christophe« versenkte, der weiß, wie stürmisch Rollands Herz für die deutsche Musik der vergangenen Jahrhunderte schlägt. Jener Jahrhunderte, in denen Deutschlands Anschluß in musikalischen Fragen an die ihm benachbarten Nationen noch innig war. Vielleicht ist es vor allem Händels Weltbürgertum, das Rolland so besonders zu dieser feinsinnigen, in ihrer Form wunderbar gelungenen Arbeit reizen konnte. Nimmt auch die Beschreibung des ungemein reichen und interessanten Lebens Georg

Friedrich Händels den größten Raum des Buches in Anspruch, so ist doch das Kapitel über Händels Ästhetik der wertvollste Teil darin. Dort fußt Rolland auf der ihm zugetragenen Forschung; hier gibt er sein eigenes Bekenntnis. Die Objektivität Händels ist es, seine überragende Unpersönlichkeit, mit der er, der Deutsche, den südlichen, den homerischen Geist im Sinne Goethes erfaßte; weiterhin die von keinen nationalen Hemmungen beeinträchtigte Auswirkung in der Fremde, in England, die Rolland zur Bewunderung zwingen. In diesem Musiker, in dem »der musikalische Saft des ganzen Europa seiner Zeit« quillt, erblickt Rolland den heroischen Künstler, in seinem heldenhaften Leben, seinen unerhörten Kämpfen, seinen groß und mannhaft ertragenen Leiden sieht er das Vorbildliche dieser gewaltigen Erscheinung, und seinem großartigen, heute viel zu wenig bekannten Werk zollt er begeisterte, auf tiefes Verständnis deutende und klare Vermittlung schaffende Worte. Einige störende Druckfehler müssen in einer späteren Auflage getilgt werden. Dieses Werk des Franzosen Romain Rolland über den großen deutschen Meister ist ein neuer Beweis für die herrliche, tief versöhnende Macht des Geistigen. Es weist die Franzosen auf die unversiegbare Quelle deutschen Genies hin, und es zeigt uns Deutschen, welches Verständnis unsere Kunst außerhalb ihrer nationalen Grenzen findet. Denn dieses Buch ist für die Gegenwart geschrieben. Das ist unter seinen Vorzügen der beste.

Carl Johann Perl

WILLIBALD NAGEL: *Johannes Brahms.* Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1923.

Als neuestes in der Reihe der »Musikalischen Volksbücher«, die von *Adolf Spemann* herausgegeben werden, bietet Nagels Brahms-Büchlein eine eigenartige, aber darum doppelt willkommene Gabe. Der schmächtige Umfang steht in entgegengesetztem Verhältnis zu dem Reichtum des Inhalts. Nicht im Sinne biographischer Details — hier hat sich Nagel knapp, ja fast allzu knapp gefaßt und vermochte in so kleinem Rahmen nichts Neues zu bieten, wollte es ja auch nicht. Aber seine, in zeitlicher Anreihung folgende Würdigung sämtlicher Brahmsscher Werke ist ein Kunstwerk hohen Ranges, das vielleicht nur der voll zu würdigen weiß, der erkannt hat, wie schwer es ist, mit kurzen Worten zu charakterisieren. Und das tut Nagel in einer ganz herrlich unparteilichen und sachlich-kritischen Art, ohne je trocken oder gar ermüdend zu wirken. Gerade die Erkenntnis dessen, was einem Künstler versagt blieb, führt uns ja zur Beleuchtung seiner, auf anderem Gebiet liegender Vorzüge zurück. So schildert auch Nagel, wohl einer der gründlichsten Kenner der Brahmsschen Muse, den relativ engen Kreis, auf den Brahms' Innenleben begrenzt ist, schildert, daß ihm die Fähigkeit zu jubeln, aus vollem Herzen zu lobsingen versagt blieb und stellt ihn, den »niederdeutschen Pathetiker«, in bewußten Gegensatz zu dem »Weltbürger Beethoven«, um dann die aus Brahmsens Eigenart entspringenden Vorzüge in desto hellerem Lichte erstrahlen zu lassen. Denn ein Liebender ist auch er, doch einer im höchsten Sinne: denn nur der liebt echt und wahr, der dies vermag, nachdem er auch die Mängel des Objektes seiner Neigung erkannt. (Im übrigen verteidigt Nagel Brahms auch des öfteren mit Wärme, so bei Besprechung seiner Sinfonien, denen gegenüber ich freilich eine andere Gesinnung hege.) Die kleine, aber gediegene Schrift ist als anregend und belehrend wärmstens zu empfehlen. Sie bildet eine erfreuliche Bereicherung der Brahms-Literatur.

Robert Hernried

MAX HASSE: *Der Dichterkomponist Peter Cornelius.* 2. Bd. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1923.

Die drei Opern bilden den Inhalt dieses Schlußbandes. Hasse würdigt sie fein, besonders schön den »Barbier«. Aber: so sehr auch ich die Urform, um deren Herstellung Hasse so verdient ist, vorziehe, so kann ich doch nicht der Mottl-Levischen Bearbeitung die Schuld an dem einstigen Mißerfolg der entzückenden Oper geben, sondern der Handlung, die erstens sehr schleppend, zweitens an entscheidender Stelle (Bestrafung des Sklaven, der die Vase zerbrochen hat) ganz undeutlich ist. Daß auch der »Cid« nicht dramatisch genug ist, entschuldigt nicht die deutschen Bühnen, die das wundervolle Werk übergehen und ausländischen Schund aufführen. Gleiche Schuld trifft unsere Chorvereine, die sich die herrlichen, von Hasse mit Recht so hochgestellten Chöre von Cornelius entgehen lassen.
Auch die späteren Lieder finden eine sinnvolle Deutung. Schade, daß das tiefste von allen, »Die Dämmerung war längst hereingebrochen«, nur kurz gestreift wird. Auch hier müssen wir wieder klagen, daß unsere Sänger an diesen Schätzen hochmütig vorübergehen und daher

viele der jetzt erst veröffentlichten Lieder unbekannt bleiben.

Nun einige Verbesserungen: Seite 23 im Notenbeispiel c statt e. — Merkwürdig, daß Hasse die hastige Dreivierteltaktmusik vor der Rückkehr des Kadi auf eine Bachsche Sarabande zurückführt (S. 41), während die wörtliche Anlehnung an Schubert (Menuett op. 78) auf der Hand liegt. — Seite 58 »dem Enkel« statt des Enkels. — Seite 65: Österreich lag doch 1859 nicht im Krieg mit Preußen! — Seite 97: Die Meistersingervorlesung in Mainz fand nicht am 1. Januar, sondern am 4. Februar 1862 statt. — Seite 106: Wagner soll 1862 ein Lied von Cornelius in der Wandererszene des »Siegfried«, der »damals noch nicht entstanden war« zitiert haben. Aber diese Szene war ja schon 1856 fertig! Dagegen erwähnt Hasse nicht, was Sandberger erzählt, daß Wagner Beckmessers sechs Lautentöne der Höltyschen Äolsharfe von Cornelius entlehnt hat. — Wer aber hat Hasse aufgebunden, daß Wagner 1864 in Frauenkleidern aus Wien geflohen ist? (S. 110). — »Kuh-Lieder« klingt unschön. Sehr wertvoll sind im Anhange die chronologischen Verzeichnisse der Werke und die ganze Cornelius-Literatur.

Was wir Hasse verdanken, ist mehr als nur Biographisches und Ästhetisches. Es ist eine tiefe Rührung, die uns überkommt, bei dem Schicksal des Peter Cornelius, den wir noch tiefer in unser Herz schließen, da wir nun ganz die Tragik dieses Idealisten mitfühlen, der für diese Welt zu fremd, zu weich und gut war.

Richard Sternfeld

GEORG SCHÜNEMANN: *Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland.* Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft III, 436 S. 4°. Drei Masken-Verlag, München 1923.

Der 2. Direktor der Berliner Hochschule für Musik legt mit diesem stattlichen Band die bedeutsamste Gabe auf dem Forschungsgebiet der deutschen Volksliedkunde vor, die seit Heeger und Wüsts Pfälzischen Volksliedern und den von Mautner gesammelten »Liedern und Weisen aus dem Salzkammergut« zu verzeichnen ist. Ganze 434 Melodieaufnahmen hat er nach dem Gehör oder mit dem Phonographen in den deutschen Kriegsgefangenenlagern gemacht und so ein Liederbuch geschaffen, daß nicht nur die Aufmerksamkeit erneut auf jene im 18. Jahrhundert nach der Krim, der Wolgagegend und nach Sibirien ausgewanderten Hessen und Schwaben lenkt, sondern auch in vieler Hinsicht neue folkloristische Gesichtspunkte im allgemeinen eröffnet. Ähnlich wie eine in die Tiefebene versetzte Alpenblume bald starke Entartungserscheinungen zeigt, weil sie sich den neuen klimatischen Bedingungen anpaßt, beobachtet man an den deutschen Volksliedern in Rußland vielfältige Anähnelung an die Singweise und Musikauffassung der umgebenden russischen und tartarischen Ansiedler, und Schünemann hat diese Erscheinungen mit großer Treue wiederzugeben sowie in einer umfangreichen Einleitung zu erklären verstanden. Sie beziehen sich besonders auf eigentümliche Koloraturverbrämungen und die merkwürdigen Arten des Zersingens. Gleichzeitig ist uns durch das Buch so manches Lied wiedergeschenkt, das inzwischen in der Heimat ausgestorben war oder nur noch in geringwertigen Fassungen vorlag. Soll man neben allem Dank für die schöne wissenschaftliche Leistung auch kritische Einwände nicht verschweigen, so wären allerlei unnütze Wiederholungen in der Abhandlung anzumerken; ferner wäre es vielleicht übersichtlicher gewesen, nicht sämtliche Fassungen durchzunumerieren, sondern die verschiedenen Lesarten ein und desselben Liedes lieber als a, b c usw. unter einer Nummer zu buchen. Endlich sind eine Menge falscher Taktierungen festzustellen (zumal Verwechslungen von Dreihalbe- mit Sechsvierteltakt), die bei dem Verfasser gerade der ausgezeichneten »Geschichte des Dirigierens« doppelt wundernehmen. Daß häufig die rhythmische Natur einer Melodie durch Verwendung von Fermatenzeichen deutlicher in Erscheinung getreten wäre als durch die verwirrende Ausschreibung in realen Notenwerten, würde den ausführlichen Nachweis einmal an anderem Orte verlohnen. Aber diese Ausstellungen mindern nicht das hohe Verdienst der Veröffentlichung. Vor allem berührt wohltuend die warme Liebe zu unserem Volkstum und zu seinen abgesprengten, in ihrer Eigenart schwer gefährdeten Teilen, die deutlich aus Schünemanns bildhafter Schilderung der Rußlanddeutschen spricht. Die Ausstattung des Quartanten mit seiner Fülle von Notenbeispielen muß vorbildlich genannt werden und bedeutet gerade in diesen schweren Jahren ein Ruhmesblatt mehr für den verdienten Verlag.

Hans Joachim Moser

W. REINECKE: *Die Kunst der idealen Tonbildung.* Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig 1922.

Auf die Bedeutung der Schriften Dr. Reineckes habe ich schon bei früheren Besprechungen nachdrücklich hingewiesen; die fünfte Auflage des vorliegenden Werkes spricht deutlich genug dafür, daß seine Schriften eine immer weitere Verbreitung finden. Dies verdienen sie auch in höchstem Maße, sowohl durch die klare Behandlung des Stoffes als durch die Fülle von anregenden Gedanken, die Reinecke dem denkenden Sänger und Lehrer bietet. Wenn ich mich diesmal mehr mit den Schwächen des Werkes befasse, so geschieht dies nicht, um dem Verfasser etwas am Zeuge zu flicken, sondern vielmehr aus dem Wunsche heraus, er möchte seinem Buch bei der nächsten Auflage eine noch größere Vollendung geben, die es zu einem unantastbaren Meisterwerk machen würde. Zunächst wünschte ich eine feinere Ausfeilung des sprachlichen Ausdrucks. Man meint manchmal den Lehrer zu seinen Schülern sprechen zu hören. Die Sprache eines Buches bedarf aber eines glatteren Schliffes, und hier ist vieles in halben Sätzen fast leidenschaftlich herausgestoßen. Ich meine, Ausdrücke wie »Lehrerohr« anstatt »Ohr des Lehrers« oder »Untenfesthalter« für Muskeln, die den Kehlkopf tiefgestellt festhalten, oder »zahnige Wörter« können sich im Eifer des Gespräches einstellen, wenn man dem Schüler etwas ganz rasch klar machen will und dieser sie aus dem Zusammenhang des Gesagten heraus leicht verstehen kann; in einem Buche lassen sie sich aber leicht vermeiden. Auch finde ich den Vorschlag der Ausdrücke »auftonieren« und »abtonieren« an Stelle von »nach oben bzw. unten detonieren« einfach gräßlich. Das ist doch weder deutsch noch ausländisch. Auf Seite 116 Zeile 9 von unten fehlt sehr sinnstörenderweise ein »nicht« als zweite Negation. Auf Seite 128 findet sich wieder der unselige Ausdruck »den Ton *nach vorne* zu bringen«. Natürlich meint der Verfasser das Richtige, aber dieser falsche Ausdruck hat schon soviel Unheil angestiftet, daß man ängstlich vermeiden muß, dem Leser die Möglichkeit eines Mißverstehens zu geben. Wenn der freundliche Leser auf Seite 9 über den Punkt 5 stolpern sollte, so möge er auf Seite 63 nachlesen, daß Reinecke nicht die Obertöne überhaupt, sondern bloß den fünften bis neunten »ausmerzen« will, von welchen er behauptet, daß sie die Stimmen schrill und scharf machen. Und noch eines: die meisten modernen Gesangschulen haben allmählich den Charakter von Kampf- und Streitschriften angenommen und tragen das Motto: Die beste Parade ist der Hieb. Ich halte das für einen Fehler. Leider ist Herr Dr. Reinecke von diesem Fehler auch nicht ganz frei. Schade! Denn er hat es gar nicht nötig. Mit ruhiger Sachlichkeit kommt man am weitesten, nicht nur in der reinen Wissenschaft, auch in der Wissenschaft der Gesangskunst. Bedauerlich finde ich den Angriff auf unseren verdienten Meister Karl Scheidemantel. Wenn Reinecke (Seite 54) schreibt: »Scheidemantel leugnet die gemischte Stimme und stellt in seiner ›Gesangsbildung‹ eine neue Registertheorie mit 6 (!) Registern auf, die nicht ernst zu nehmen ist«, so enthält dieser Satz einen Irrtum, denn Scheidemantel spricht nirgends von sechs Registern, sondern von den drei Registern (Kopf-, Mittel- und Bruststimme) des männlichen Mechanismus = lange Stimmritze und den zwei Registern (Kopf- und Mittelstimme) des weiblichen Mechanismus = kurze Stimmritze. (Vgl. »Die Musik« 1914, Heft 4, Seite 174.) Es ist hier nicht der Ort, diesen Streit auszufechten. Jedenfalls hat Scheidemantel das unstreitige und große Verdienst, den ewigen Zwiespalt zwischen den *zwei* im Kehlkopfspiegel *sichtbaren* »Registern« der Laryngologen und den seit Jahrhunderten *hörbaren drei* Registern der Musiker aufgeklärt zu haben. Wenn Herr Dr. med. Reinecke unmittelbar nach dem oben angeführten Satze schreibt »Kunst und Wissenschaft sind zwei Gebiete, die sich schwer von einer Person zusammen umfassen lassen«, so ist das eine alte Wahrheit; daß aber die Wissenschaftler es nicht gerne sehen, wenn ein »Laie« einmal etwas entdeckt, was sie nicht herausgefunden haben, ist eine ebenso bekannte Tatsache. Wozu das Schlachtgeschrei: Hie Welf, hie Waiblingen? Freuen wir uns, daß wir zwei solche Kerle haben!

Hjalmar Arlberg

MUSIKALIEN

VINCENT LÜBECK: *Musikalische Werke.* Hrsgeg. im Auftrag der Oberleitung der Glaubensgemeinde Ugrino von *Gottlieb Harms.* 124 S. Folio. Ugrino, Abt. Verlag, Klecken 1921.

Vorliegende Prachtausgabe, etwa in der Ausstattung eines deutschen Denkmälerbandes gehalten, bereichert in erfreulicher Weise unsere Kenntnis an Orgelwerken der Buxtehude-Bach-Zeit und lehrt uns einen Meister kennen, von dem bisher weitere Kreise bestenfalls wußten, daß er »der Andere« neben Reinken war,

zu dem der junge Sebastian lernbegierig von Lüneburg nach Hamburg gepilgert ist. Soweit Reinkensche Arbeiten (die Trios mit Gambe, eine Kantate, eine Choralbearbeitung) wieder bekannt geworden sind, übertrifft den kühlen Elsässer der neue Mann an Stärke der Persönlichkeit sehr wesentlich, man muß schon zu Leuten vom Format Weckmanns und Buxtehudes greifen, um ihn in die rechte Umgebung zu stellen. Aber auch mit ihnen hat dieser seltsame Eigenbrötler nicht viel mehr als die Zeitgenossenschaft gemeinsam, so querköpfig, so gänzlich aus anderem Holz geschnitzt erscheint er neben ihnen, und es gehört beinahe zu seiner inneren Kennzeichnung, daß des geschwätzigen Matthesons Ehrenpforte sich über den abseitigen Nikolaiorganisten ausschweigt. Über seinen Lebenslauf (1654—1740) hat Paul Rubardt kürzlich eine Leipziger Dissertation geliefert, deren Abdruck zur Kenntnis des Meisters vielleicht dienlicher gewesen wäre, als die Harmssche Einleitung und seine dunkle Abhandlung »Bemerkungen zur kultischen Musik« (nebst Hans Henny Jahnns Essay »Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges« als vierte kleine Veröffentlichung der Glaubensgemeinde Ugrino). Es scheint freilich etwas gefährlich zu sein, wollte man sich mit dem Herausgeber über Vincent Lübeck als über eine nationale Größe unterhalten, denn er oder seine Genossen (ich weiß über diese Glaubensgemeinde nichts Näheres, als daß sie eine große Kultstätte mit vielen Orgeln baut) haben den Meister »kanonisiert« und »lehnen daher jede Diskussion über ihn ab«; die Musikwissenschaft wie die bisherige europäische Kultur überhaupt sei bisher nur im »Gräberschänden« groß gewesen. Nun, das Phänomen V. Lübeck soll diesen Phänomenologen ebenso unangetastet bleiben wie der anscheinend ebenfalls heilig gesprochene Samuel Scheidt, den ich übrigens für das kleinste Talent im Trifolium mit Schütz und Schein halte. Es scheint mit dem Kanonisieren wie mit der »Liebe auf den ersten Blick« zu gehen — man spürt sie schlagartig oder nicht und würde im ersteren Falle nur per Pistole mit sich darüber reden lassen. Daß hier die Liebe heiß und echt, beweist allein schon die Opferwilligkeit, die die prunkvolle Herausgabe einer so weltfernen Kunst in heutiger Zeit durchsetzte, und ihr wird man hochachtungsvollen Dank zollen.

An Lübecks Orgelwerken gemessen, treten die 1728 gedruckte Klavierübung (eine Suite und eine Choralchaconne) sowie drei kleine Kantaten recht sehr zurück. Die Orgelpräludien und -fugen freilich nebst anderthalb Choralbearbeitungen erregen hohes Interesse und haben neuestens schon in dem Leipziger Thomasorganisten Günther Ramin einen eifrigen Interpreten gefunden. Äußerlich erinnern Präludium und Fuge durch ihre nahe Zusammengehörigkeit und die Absatzformung der letzteren mit Takt- und Tempowechsel am ehesten an Buxtehude; die auf imponierende Klangwirkung gestellte Pedalbehandlung einiger Vorspiele gemahnt auch an die Bachschen Orgelwerke der frühen Weimarer Zeit, was ungefähr das Gleiche aussagt. Im eigentlichen Persönlichkeitsstil aber zeigt sich unvergleichbarer Eigenwuchs, ein Eisenschädel, der meist durchaus anders weiter will, als man denkt, von einer elementaren Schlichtheit und auch eigentlich Wildheit (was einander gar nicht zu widersprechen braucht), die diesem Mann innerhalb des Hochbarock etwas merkwürdig Zeitfremdes gibt. Es ist lobenswert, daß Harms auf alle Retuschen und subjektiven Ausdeutungen verzichtet; so zwingt er die Organisten (und keiner darf an dieser Sammlung vorübergehen) zu eigenem Nachdenken über Registrierung, Stimmenhervorhebung, Motivbegrenzung usw., statt daß ihnen, wie bei dem bisher einzig neugedruckten Stück von Lübeck, Meister Straube schon alles unübertrefflich vorphrasiert hat. Die Sammlung kann so gleichzeitig zum Prüfstein für Einsicht und Geschmack jedes Dolmetschers werden. Nur schade, daß nach M. Seifferts Feststellungen so unverzeihlich viel falsche Noten durch Lesefehler in den Text gekommen sind!

An sich ist es prachtvoll, daß in dieser grauenhaften Zeit, wo jeder nur daran denkt, ob er morgen noch satt zu essen haben wird, irgendwo in der Lüneburger Heide soviel grimmer Ernst an Musik gewandt wird. Unter »kultischer« Tonkunst meinen die Lübeckianer wohlgemerkt nicht kirchlich-liturgische Zweckmusik, sondern etwa, was wir »Gräberschänder« unter »Tonkunst von Ewigkeitswert« verstehen; so eine Musik, bei der unsereins die Knie beugt (innerlich) und ganz fromm und demütig zuhört.

Hans Joachim Moser

HERMANN SUTER: *Drittes Streichquartett, G-dur (Amselrufe), op. 20.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Ein Naturpoem im wahren Sinne des Wortes! Den Keim zu dem schönen Werk bildete die

als volkstümliches Kinderreigenlied für ein Festspiel komponierte erste Strophe des Conrad Ferd. Meyerschen Gedichtes »Morgenlied«, das nach einer Vorbemerkung die Anregung zur Form des Satzes gegeben hat. Das Kinderreigenlied wurde zum Thema des Variationensatzes und zeigte sich so triebkräftig als Keim, daß der »helle Amselschlag« nun aus allen Sätzen uns entgegentönt. Der musikalischen Welt ist mit diesem durchweg fesselnden naturfrischen Werk eine Gabe beschert, die es dankbaren Herzens genießen wird. Ein wunderschönes Adagio, das dem Musiker Suter alle Ehre macht, folgt dem Reigensatze mit seinen reizvollen Neueinkleidungen des Themas, und mündet nach mehrmaligem Stimmungswechsel in einem frischen Presto, das ebenso kontrastierend wie die vorausgegangenen Sätze bis zum Schluß die Spieler und Zuhörer im Banne halten wird. Das im Juli-August 1918 in St. Margarethen bei Basel entstandene Quartett liegt in Taschenpartitur vor. *Martin Frey*

WALTHER DAVISSON: *Schule der Tonleitertechnik für Violine.* Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Der bekannte Geigenlehrer am Leipziger Konservatorium, der früher in Frankfurt a. M. tätig gewesen ist, hat jetzt seine im Unterricht bewährten Beiträge zum systematisch-progressiven Studium der Lagen-, Tonleiter- und Dreiklangstechnik unter obigem Titel in neuer erweiterter Ausgabe in drei Heften herausgegeben, ein sehr brauchbares Hilfsmittel für den Unterricht. Die Lagenübersicht im zweiten Hefte erscheint mir besonders beachtenswert.

E. N. v. REZNICEK: *Streichquartett in d-moll.* Verlag: R. Birnbach, Berlin.

Kaum ein anderes Streichquartett aus der neuesten Zeit ist mir bekannt, das ich in gleicher Weise so warm für den Konzert- wie Hausgebrauch empfehlen kann als das vorliegende. Auf das formvollendetste und mit bewunderungswürdigem Klangsinn gearbeitet, bietet es geradezu beglückende Melodik, die an Schubert gemahnt und gelegentlich auch einen leichten ungarischen Einschlag hat. Gleich der Beginn des ersten Satzes gewinnt sofort die Herzen. Daß das zweite Thema sehr an das Humperdincksche »Kauft Besen«, das der Vater Hänsels und Gretels singt, erinnert, verschlägt nichts, wird doch dieses Thema sehr hübsch weitergesponnen und verarbeitet. Eine wundervolle Weihe, eine abgeklärte Ruhe liegt über dem überaus stimmungsvollen Adagio, in dem der Wechsel zwischen 8/8 und 10/8 sich ganz natürlich vollzieht. Überhaupt Hut ab vor dem Rhythmiker Reznicek, übrigens auch vor dem Harmoniker. Ein richtiges Dakapostückchen ist das Intermezzo, ein zierliches Rokokostück, dessen Hauptthema durch einen urwüchsigen, humorvollen Zwischenteil und einen gefühlvollen Gesang zu einem Rondo vervollständigt wird. Ein sehr lebendiges, durch wirkliche Geistesblitze sich auszeichnendes Finale, in dem auch das Herz auf seine Rechnung kommt, krönt das Werk, das allen vier Spielern sehr dankbare, auch von Dilettanten durchaus zu bewältigende Aufgaben bietet und indem es dem modernen Empfinden durchaus gerecht wird, zugleich auch die Lebensfähigkeit der alten klassischen Form aufs deutlichste zeigt.

HANS BULLERIAN: *Op. 27 Trio Nr. 2 für Klavier, Violine und Violoncell.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Dieses aus drei breit ausgeführten Sätzen bestehende Trio läßt weit mehr wie andere mir bekannt gewordene Werke des jungen Tonsetzers erwarten, daß er aus seiner Sturm- und Drangperiode bald herauskommen und mit abgeklärten, reifen Schöpfungen uns beschenken wird. Jugendliches Ungestüm, der Drang, gar zu viel sagen zu wollen, die Neigung, ständig zu modulieren, sind in diesem Trio noch gar zu vorherrschend. Am meisten aufhorchen läßt uns der langsame Satz, da er wirklich einer reichen Gefühlswelt und innerer Einkehr entsprossen ist. Ein Strom von Erfindung, d. h. fesselnder Melodik, durchzieht auch die beiden sehr schwungvollen Ecksätze, doch sind sie oft zu überladen und auf nur äußerliche Wirkung zugeschnitten, so daß, wer von der Musik nicht bloß unterhalten, sondern erbaut sein will, bei diesen beiden Sätzen nicht recht auf seine Rechnung kommen wird. Gut, vor allem mit virtuosem Schmiß vorgetragen, wird dieses Trio aber sicherlich im Konzertsaal gefallen.

B. J. DALE: *Op. 11, Sonate für Violine und Pianoforte.* Verlag: Augener, London.

Eine Art Seitenstück zu der Violinsonate Cyrill Scotts, op. 59; wie in dieser fast unaufhörlicher Taktwechsel mit Vorliebe für 5/4, 5/8, 7/4 und fast ständige Verwendung der verschiedenartigsten Tonarten, für beide Instrumente und namentlich auch für das Zusammenspiel sehr schwer. So manchen wird die Lust vergehen, sich mit dieser Sonate näher

zu beschäftigen, da sie weit eher ein Erzeugnis trockener, beinahe mathematischer Verstandesarbeit, als der Inspiration zu sein scheint. Und doch täte man damit meines Erachtens dem Werke unrecht, weil es nur bei ganz vollendeter Wiedergabe die Absichten des Komponisten erkennen lassen kann. Unstreitig ist viel Gesuchtes darin, sogar in dem Thema, das den Variationen des zweiten Satzes zugrunde liegt. Diese bilden kleine, gewissermaßen abgeschlossene Stimmungsbilder, nämlich Pastorale, Reverie, Intermezzo, Tanz, Caprice. In dem Schlußsatz wirkt die Melodik des zweiten Themas gewinnend. Die Sonatenform ist im allgemeinen streng gewahrt. Auf jeden Fall muß das Werk Achtung einflößen, auch wenn man ihm innerlich fremd gegenübersteht. *Wilhelm Altmann*

SIGFRID KARG-ELERT: *Hexameron. Sechs Klavierstücke (Erotikon, Ritornell, Sonett, Legende, Ghasel und Ballade) op. 97. Dritte Sonate (Patetica), in cis-moll, für Klavier, op. 105. Exotische Rhapsodie für Klavier, op. 118.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin u. Leipzig.

Sigfrid Karg-Elert ist, etwa von seinen Aphorismen op. 51 an, als Harmoniker seinen eigenen Weg gegangen. Von allem Neuen, das seit Strauß, Debussy und Schönberg auf harmonischem Gebiete geboten wurde, steckt etwas in seinen Werken, ohne daß er sich jedoch der einen oder anderen »Richtung« angeschlossen hätte. Er wahrt stets seine Selbständigkeit und macht keineswegs, wie so mancher andere, alle Moden mit. Als Rhythmiker bewegt er sich meist sehr frei, wechselt gern Tempo und Takt, bevorzugt seltene Taktarten (so z. B. die fünfteiligen) und nimmt durchaus keine Rücksicht auf die Bequemlichkeit seiner Mitmenschen. Aber die rhythmischen Veränderungen sind bei ihm Temperamentssache, nicht wie bei Reger Manier. Bietet hierdurch jedes seiner Werke etwas Neues, Ungewohntes, so ist er doch als Melodiker in all seinen Kompositionen immer derselbe. Und verläßt den Pfad der Tugend nicht um Haaresbreite. Man darf vielleicht so unmoralisch sein, dies zu bedauern. Denn durch den traditionellen Charakter seiner Melodik kommt ein seltsamer Zwiespalt in seine sonst so fortschrittlichen Tonschöpfungen. Das Publikum wird in neuer Gewandung stets neuen Geist vermuten. Wer sich jedoch durch Äußerlichkeiten nicht blenden läßt, der erkennt in so manchem musikalischen Revolutionär gar bald einen sehr harmlosen Musiker, der durchaus keine neuen Ideen verkündet, sondern sich nur modern ausdrückt. Der titanische Gustav Mahler, der kühne Ritter Richard Strauß, und auch der eigenartige Harmoniker Karg-Elert, sie alle sind letzten Endes sentimentale Romantiker; und wenn sie mal, fast verstohlen, aus vollem Herzen zu singen beginnen, dann ist's der alte süße Sang, aber nicht die frische, kraftvolle Melodie einer neuen Zeit. Karg-Elerts Klavierstücke op. 97 stellen an die Technik und die Musikalität des Pianisten große Anforderungen. Nicht viele Spieler werden imstande sein, die Beitöne in den jeweiligen harmonischen Klang so völlig einzuschmelzen, daß sie nicht als selbständige Dissonanzen herausstechen, und andererseits die charakteristischen Dissonanzen so zuverlässig zu erkennen und so abgetönt wiederzugeben, daß ihr Leittoncharakter offenbar wird. Wie hier so überschätzt Karg-Elert wohl auch in seiner pathetischen Sonate op. 105 die Fähigkeit des Hörers, ein Musikwerk in seinem Verlaufe stets als Ganzes zu empfinden und das gleichzeitig wie das nacheinander Erklungene bald zu verknüpfen, bald wiederum zu trennen. Wer bei dieser leidenschaftlichen Musik fühlt, wo die Töne hinwollen, wo eine Auflösung absichtlich unterbleibt oder verzögert wird, wer die tausend unsichtbaren Fäden erkennt, die man als die Nerven und Blutadern dieses Tonkörpers bezeichnen könnte, dem wird die Sonate ihre Schönheiten und ihre Tiefe offenbaren; wer das nicht kann, dem wird sie ganz unverständlich klingen. Unstreitig ist sie ein groß angelegtes Werk, das zu den eigenartigsten Erscheinungen der modernen Klavierliteratur zählt. Die Exotische Rhapsodie gehört zu jenen Kompositionen, in denen Geschautes und Erlebtes nicht soweit objektiviert wird, daß ein anderer ein einigermaßen klares und »gegenständliches« Bild erhält. Diese Dschungelimpressionen bestehen in einer naturalistischen Wiedergabe und losen Aneinanderreihung subjektiver Gehörseindrücke, die nur als Erinnerungsbilder Leben und Farbe gewinnen können. Einen rein musikalischen Eigenwert wird man von solchen Aufzeichnungen nicht erwarten dürfen, und ihre Würdigung muß der Musiker dem Naturforscher oder Vergnügungsreisenden überlassen, der vielleicht verwandte »Impressionen« gehabt hat.

N. MEDTNER: *Vergessene Weisen. Zweiter Zyklus, op. 39. Für Klavier.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Fünf kleine Tondichtungen, stilistisch an Liszts »Années de Pélerinage« erinnernd, doch ohne je ins Virtuosenhafte zu verfallen; stille Träumereien mit einem leisen Unterton wehmütiger, hoffnungsloser Melancholie, der selbst bei einem »Frühlingsmärchen« nicht schwindet. Musik von äußerster Zartheit und Feinheit, die gleichwohl nicht unmännlich wirkt, weil sie sich nicht in Kleinmalerei verliert, sondern eine leidenschaftliche Sehnsucht offenbart, die aus der Enge zu fernen Horizonten führt.

MIKLÓS RADNAI: *Sonate für Violine und Klavier, op. 21.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Ein den Musiker stark fesselndes Werk, das gleichwohl rein künstlerisch nicht befriedigt. Es steckt zuviel Wissen, zuviel bewußtes Verarbeiten in dieser Musik, die sich nicht natürlich entwickelt, sondern nach allerhand Augenblickseinfällen des Komponisten im Zickzack hin und her bewegt. Melodisch wie harmonisch bietet sie neben ganz schlichten, ja alltäglichen Bildungen eine Fülle von Gesuchtheiten und Geschraubtheiten, die nicht darüber hinwegtäuschen können, daß die Themen und Einfälle des Tonsetzers durchaus unproblematisch sind. Man kann einen Menschen einkleiden, wie man will: er bleibt doch immer, was er ist. Mit der Musik steht es nicht anders. Auch der extravaganteste Aufputz nützt nichts, wenn die Banalität der Themen durchschimmert. Und leere Floskeln werden dadurch nicht interessant, daß man sie chromatisch verzerrt. Sobald man nicht empfindet, daß eine Musik so sein muß, wie sie ist, kann ein künstlerischer Gesamteindruck nicht zustande kommen. Zumal ein Sonatensatz erfordert zwingende Logik, zielbewußte Entwicklung; bloßes Variieren aus technischer Freude am Umbiegen von Melodien und Harmonien führt zu rein artistischer Spielerei. Soll nun gar wie hier die Straußsche Technik auf die Kammermusik übertragen werden, so bleibt der Versuch an sich zwar höchst interessant, die Sonate als Ganzes aber unverständlich, sofern ihr nicht ein Programm beigegeben wird, aus dem ersichtlich ist, nach welchen dichterischen oder sonstigen außermusikalischen Gesichtspunkten der musikalische Verlauf sich richtet.

Richard H. Stein

PAUL HINDEMITH: *Kleine Kammermusik für fünf Bläser, op. 24, Nr. 2.* Verlag: Schotts Söhne, Mainz.

Hindemith hat für die Kammermusik der Gegenwart das gesunde Satzmaß entdeckt. Auch in diesem Werk ist das Formgefühl außerordentlich. Er gerät nie ins Endlose wie die Reger-Nachfolge, und ist nie abrupt wie der Kreis um Schönberg. Er ist eben kein Epigone. Das beweist wieder die starke Erfindung, die Transparenz der Arbeit, das Hinneigen zum homophon-melodischen mit oft primitiver Begleittechnik und das Feuer im Gedanken. Großrhythmisch interessiert der vierte Satz, der in der Gesamtform einen episodischen Durchgang darstellt.

RUDOLF RÉTI: *Terrassen, op. 2. Piano solo.* Universal-Edition, Wien.

Beginnend mit einigen sehr feinen literarischen Zeilen zur Entschuldigung des Titels. Die Architektur dieser drei Stücke ist mit neuen Farben getränkt, die Linien gebrochen, die Dekoration klirrend (»grell aber nicht roh« steht an einer Stelle), im Grunde aber immer irgendwie auf Chopin bauend. Ein unruhevolles Temperament und ein auffallender Geistreichtum versprechen, daß der Komponist über diese »Terrassen« zu einer Höhe gelangen wird, auf der musikalisch kräftigere Bewegungen möglich sein werden.

Erich Steinhard

ALFREDO CASELLA: *Le couvent sur l'eau. Sinfonisches Fragment für Orchester.* Verlag: G. Ricordi, Mailand.

Eigentlich eine Suite von fünf Orchesterstücken aus einem Ballett Casellas nach Vandoyer. Also Ballettmusik und als solche im Grunde auch zu beurteilen. Das beste ist entschieden Nummer 5, ein Nocturne, das durch die Gediegenheit des musikalischen Ausdrucks und auch durch rein Technisches besticht; während die übrigen Sätze mehr oder weniger im Fahrwasser allzu bekannter ähnlicher Sachen dahinsegeln. Jedenfalls bedeutet Casellas Fragment für die Musik dieser Gattung einen Gewinn und dürfte in diesem Rahmen bei dem Können des Komponisten und seinem ausgesprochenen Sinn für farbige und rhythmische Kontraste seine Wirkung nicht verfehlen.

OTTORINO RESPIGHI: *Antiche danze ed arie. Freie Orchesterübertragungen.* Verlag: G. Ricordi, Mailand.

Mit feinem Stilgefühl und technischer Meisterschaft hat Respighi vier Stücke alter Meister (Molinaro [1599], Galilei [155 . . .], Ignoto

[fine del. Sec. XVI]) für ein entsprechendes Orchester gesetzt (Streicher, Holzbläser, zwei Hörner, eine Trompete, Harfe, Cembalo). Es sind ganz entzückende Sachen darunter und an ihrer Eigenart und Vornehmheit dürfte ein jedes Orchester, dank der feinsinnigen Übertragung Respighis, seine Freude haben. Dem Verlag gebührt übrigens für den wunderbaren Stich all dieser Taschenpartituren und für ihre vornehme Ausstattung ein besonderes Lob, was ich nicht unterlassen wollte, auszusprechen.

IGOR STRAWINSKIJ: *Feuerwerk. Eine Fantasie für großes Orchester.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Eine Impression von einer glitzernden, unerhört funkelnden Leuchtkraft, die mit vollem Recht den Namen »Feuerwerk« trägt. Eine Orchesterfarbenstudie, die noch ein großes Teil über ein Wagner- und Strauß-Orchester hinausgeht. Knapp und äußerst wirksam aufgebaut. Wie ein Leuchtfeuer, das in ein paar Augenblicken abbrennt — und vorbei ist. Im Grunde weiter nichts als eine Orchesteretüde, die man ohne tiefere künstlerische Bedeutung nur nach ihrer Artistik mißt, die aber in einer wirklich blendenden Art und Weise diese Aufgabe löst und alle nur möglichen Wünsche befriedigt. *Herbert Windt*

KARL ZUSCHNEID: *Die Technik des polyphonen Spiels, op. 83.* Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Ein dankenswertes Heft, das sicherlich als Veranschaulichungsmittel für Kontrapunkt, Kanon und Fuge fördernd und lehrreich sich erweisen wird; die Beispiele aus der Literatur hätten allerdings noch um eine ganze Anzahl vermehrt werden können, resp. müssen, um zu zeigen, wie künstlerisch eine Künstelei wirken kann. Die Analysen sind einwandfrei. Weniger kann ich mich mit den Vorübungen und ausgeführten Stücken befreunden. Die Vorübungen sind gut gemeint, aber zu ausgedehnt und wirken bei ihrer Trockenheit oft direkt beleidigend, wenn sie sequenzartig durch die ganze Tonleiter durchgeführt werden. Bruchstücke aus Werken Bachs würden hier wie im Schlußteil ganze Präludien und besonders interessante und wertvolle Inventionen resp. Fugen segensreicher wirken. Ich bleibe vorläufig bei der Ansicht: Bach wird am besten durch Bach vorbereitet. Es ist immerhin sehr gewagt, neben dessen Studienwerke für Anfänger eigene Werke zu setzen. Mindestens wäre es wünschenswert, daß Fußnoten auf Literaturbeispiele, auf die sie vorbereiten sollen, hinweisen.

ZUSCHNEID-ALBUM. Verlag: Otto Junne, G. m. b. H., Leipzig.

Der Grund des Erscheinens dieses 51 Seiten umfassenden Heftes ist mir nicht ersichtlich. Viele der Stücke haben gefährliche Nebenbuhler in *St. Heller, Herm. Götz, Th. Kirchner* u. a. Meistern. Ein Grundfehler mancher Stücke, die als Vortragsübungen gedacht sind, ist der zu große Umfang. Ein Komponist für die Jugend darf nicht zu redselig sein. Ganze Strecken von einzelnen Nummern sind ziemlich belanglos, dann kommen plötzlich überraschende rhythmische und harmonische Feinheiten, die uns bedauern lassen, daß nicht alles so gut gelungen und originell ist. Loben muß ich noch, daß der Part der linken Hand mit besonderer Liebe ausgestaltet ist. Es finden sich da zuweilen recht fördernde und gut wirkende Nachahmungen. *Martin Frey*

PAUL CLAUSSNITZER: *60 Choralbearbeitungen für Orgel.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Die recht brauchbare Vorspielsammlung verfolgt in erster Linie praktische Bedürfnisse und wird in der jetzigen Zeit der kirchlichen Not, in der mancher weniger geübte Vertreter den Organistendienst zu versehen hat, sehr willkommen sein, einmal weil die Vorspiele ohne Schwierigkeit zu spielen, zudem auch fast ausnahmslos mit Andacht und Stimmung geschrieben sind. Eine dreisätzige Choralsonate »Zur Totenfeier« am Schluß der Sammlung ist für Kirchenkonzerte gut geeignet. *Ernst Schnorr v. Carolsfeld*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Ein Widerspiel des politischen und wirtschaftlichen Chaos ist das Opernchaos. Kapellmeisterschub überall. Alles im Betrieb ist schwankend geworden. Was im Frühling gesät wurde, wird im Herbst geerntet. Mit *Leo Blechs* Abschied von der Staatsoper ist der erste Anstoß gegeben, über seiner Nachfolgerschaft beginnt auch *Schillings* zu schwanken, und zwar so, daß er im Sommer bereits als gefallen gelten konnte. Aber er richtet sich an *Erich Kleiber* wieder auf, den er, nach glücklicher Abwendung *Otto Klemperers* und *Bruno Walters*, zum führenden Generalmusikdirektor ernennt. Was aber geschieht mit *Stiedry?* Sein Vertrag wird zweifellos durch den mit Kleiber geschlossenen berührt, und man kann, nach Kenntnis aller Einzelheiten, nicht behaupten, daß die Art und Weise seiner Behandlung den Gepflogenheiten unter honetten Leuten oder dem Wert des von der Ernennung Kleibers schwer Betroffenen entspricht. Und dies um so mehr, als indes Kleiber, der in »Fidelio« nicht unvorteilhaft auftrat, sich weiterhin zwar als willensstark, dirigiersicher, aber auch als höchst willkürlich und selbstherrlich erwiesen hat; wobei denn zum Beispiel eine Oper wie »Aida« für die Galerie wirkungsvoll, aber mit verrenkten Gliedern davonkam. Kleiber ist hochbegabt und entwicklungsfähig, aber auch unreif und noch der Führung bedürftig, die er nun selbst übernommen hat. *) Indes zeigt sich immer mehr, daß auch *Blech* in eine Sackgasse geraten. Man fabelte, als er zum Operndirektor des *Deutschen Opernhauses* ernannt wurde, von soundso viel Tausenden Goldmark. Diese Oper, nunmehr mit einem Intendanten geschmückt, will aufhören Mittelstandsoper zu sein und als ebenbürtige Genossin der Staatsoper gelten. Man inszeniert darum Gastspiele großen Stils, unter denen das der Madame *Cahier* als Amneris und Ortrud besonderen Wert gewinnt, weil es höchste Kultur des Bühnengesanges und der Operndarstellung bedeutet; und verläßt sich im übrigen auf die Zugkraft Leo Blechs, der ja in der Tat das Orchester emporhebt, ohne die Ungunst des Raumes überwinden zu können. Und dann: kein Ensemble, sondern Flickwerk. Je mehr gastiert wird, desto klarer wird das. Auch im Deutschen Opernhaus also besteht schwere Krise. Die Großmannssucht könnte sich rächen. Da muß man doch sagen, daß die *Große Volksoper* ihre Sendung immerhin erfüllt. Zwar ist die Pflege *Rimskij-Korssakoffs* als eines Hauskomponisten nicht gerade günstig für den Erfolg der russischen Oper überhaupt. Man kann es nur Verlegereinflüssen zuschreiben, wenn nun die Opern dieses gewiß ausgezeichneten, aber nicht eigentlich dramatischen Musikers in drei Nummern an Berliner Opernhäusern vertreten sind. »Der goldene Hahn« darf in dieser Reihe als immerhin witziges Stück den ersten Platz beanspruchen. Dagegen nähert sich die »Zarenbraut« in ihrer Undramatik schon bedenklich dem »Schneeflöckchen«, das eben die Volksoper als erste deutsche Bühne aufführte. Vielmehr: der Ostrowskijsche Text, der ein Himmelsgeschöpf an der Sehnsucht nach einer irdischen Liebeslaufbahn zugrunde gehen läßt, ein Märchen, muß wohl in dem einst idyllischen Rußland erfolgreich gewesen sein, darf aber in dem Fieber dieser Zeit als unzeitgemäß erscheinen. Man kann auch nicht behaupten, daß die Aufführung im ganzen die Lokalfarbe hatte, die ihr die Ausstattung des begabten *Georg Salter* zu geben bemüht war. Bei alledem gibt es im Theater des Westens einen Spielplan, Ensemble und Emsigkeit, die selbst unter einer kleinen Kapellmeisterkrise nicht leidet. Denn auch hier hat ein Streit mit dem Ausscheiden des Dr. *Praetorius* geendet. Geblieben sind *Eugen Szenkar* und *Fritz Zweig*, und bisher hat gerade dieser sein Dasein mit leidenschaftlicher Tätigkeit betont.

Adolf Weißmann

BREMEN: Unsere Oper wurde wiedereröffnet mit einer freundlichen Verbeugung vor einem älteren Werk, das als Mittel-

*) Wir können dem Urteil unseres geschätzten Referenten in diesem Fall nicht restlos zustimmen, da wir in der Lage waren, durch Kenntnisnahme der beiden letzten Dirigentenleistungen Kleibers (»Lohengrin« und »Meistersinger«) uns von dem neuen Berliner Generalmusikdirektor ein vollständigeres Bild machen zu können; dies war unserem verehrten Mitarbeiter für die vorliegende Rezension nicht möglich, da diese beiden Opern nicht in seine Berichtzeit fielen. Können wir mithin die Einschätzung der neuen Kraft durch Prof. Weißmann nicht zu der unserigen machen, so bleibt auch noch die Klärung über den Kapellmeisterkonflikt der Berliner Staatsoper einer Darstellung vorbehalten, die sich stützen soll auf das gerichtliche Urteil in dem Prozeß Stiedry contra Staatsoper. Wir werden unsere Leser über den Ausgang der Streitigkeiten seinerzeit unterrichten. *Die Schriftleitung*

glied zwischen Weber und Wagner guten deutschen Geist in sich trägt, mit Marschners Hans Heiling. Hier, wie auch in anderen Städten, blieb es bei den pflichtmäßigen Verbeugungen in die Mitte, nach links und nach rechts. Das Publikum wird nicht mehr mitgerissen von dem Vorläufergeist der deutschromantischen Euryanthe-Heiling-Zeit, die doch erst in Richard Wagners Holländer und Lohengrin ihre künstlerische Vollendung und deshalb auch Überwindung fand. Das wäre ja auch nicht schlimm; wenn nur das Bewußtsein lebendig geblieben wäre, daß dieser Geist des sehnsüchtigen Vordringens in das glanzerfüllte Land jenseits der realen Alltagserscheinung deutsche Aufgabe, deutsche Erlösungskraft für alle Völker ist, die ihrerseits andere, nicht minder wichtige Aufgaben haben mögen. Aber das ist das Betrübliche in trüber Zeit. Das musikalische deutsche Durchschnittspublikum verehrt heute wieder alles, einerlei ob deutsch und wahr oder nicht: am meisten stillose Eklektiker und geschickte Macher wie D'Albert (dessen Tiefland und Tote Augen noch immer entzücken) oder den melodiereichen, aber operettenhaft oberflächlichen Puccini und Mascagni mit seiner rohen Cavalleria. Daß Verdi mit seinem feurigen Adel und bestem italienischen dramatischen Temperament nicht fehlt und nicht fehlen darf (seine Aïda wächst noch immer beim Publikum), ist selbstverständlich und recht. Aber die alte deutsche Erbschwäche, die den Kern des nationalen Wesens, den innigen, träumerischen geister- und gesichteseherischen Fern- und Tiefblick der deutschen Künstlerseele als langweilig, die theatralische ausländische Oberflächenpolitur als interessant empfindet, bleibt unausrottbar.

Von den neuen Kräften erprobten sich bislang mit bestem Erfolg: *Adolf Kienzl* als Kapellmeister (Nachfolger des vortrefflichen *Walter Wohllebe*, der an die Staatsoper nach Berlin ging), der dramatische Bariton *Karl Theman* (Heiling), der routinierte lyrisch-dramatische Tenor *Adolf Dimano* (Radames), *Elsa Viotta* (Anna im Heiling). Daneben verbürgen die alten Kräfte, der künstlerisch begabte Kapellmeister *Manfred Gurlitt*, die hervorragende Altistin *Elsa Blume*, die dramatischen Sängerinnen *Philomena Herbst*, *Margarete Maschmann*, die Tenöre *Georg Becker* und *Karl Nieszen*, der Bassist *Josef Hofmann* und andere, daß kein Genre der modernen Oper bei uns zu kurz kommen wird.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Zur Eröffnung der Spielzeit dienten die »Meistersinger« in der bei uns üblichen Form, nur mit einer perspektivisch vertieften und reicher belebten »Festwiese« ausgestattet. Als Stolzing stellte sich *Fritz Marks* vor, der mit hell freundlicher Stimme und anständigen Gesangsmanieren wohlversehen, indessen ein allzu bedächtiger, poesieloser Junker ist, in Minnedingen also von seinem »guten Meister«, Herrn Walter von der Vogelweide, noch wenig profitiert hat. *Karl August Neumann*, ein schon bewährtes, sehr nützliches Mitglied, erschien zum ersten Male als Stadtschreiber, an dem er sein tüchtiges Charakterisierungstalent gar zu energisch betätigte. Dieser Beckmesser war ein hämischer Tückebold, auch in der Maske als Wettbewerber um Evchens Hand wenig geeignet. Mit einer Neustudierung der »Traviata« führte sich *James Vandsburger* als temperamentvoller Dirigent günstig ein. Der Regisseur *Friedrich Schramm* steckte die Personen des Werkes in das Kostüm seiner Entstehungszeit. Schlimm spielte Herr Schramm dem »Don Juan« mit. An der Verbannung der sprachlich und dramaturgisch gleich ausgezeichneten »Don-Giovanni«-Ausgabe Kalbecks und ihrer Ersetzung durch einen improvisierten Bearbeitungsmischmasch aus Levi, Kalbeck u. a. ist er vermutlich unschuldig, nicht aber an dem »expressionistischen« Inszenierungversuche, der zum »Don Juan« paßte wie die Faust aufs Auge. Ein erster Aktschluß ohne Licht und ohne Raum-»Freiheit«, eine Friedhofszene ohne Friedhof, ein »Gouverneur zu Fuße«, das sind neue und olle Kamellen, die ein Mozart-Regisseur, der nicht *nur* »originell« sein will, besser meidet. Solistisch bot die Aufführung manches Gute, so den eleganten Titelhelden *Karl Rudows*, den stilgerechten Leporello *Julius Wilhelmis*, den milden, vornehm singenden Ottavio *Josef Witts*. *Felix Wolfes* gab eine rein gestimmte, großzügige Darlegung der Partitur. *Adolf Löltgen*, unser früherer Heldensänger, kam als Gast für Siegfried und Tannhäuser, zwei Gestalten, die er ehedem wuchtiger verkörpert hat als diesmal, da er sich neuerdings stimmlich einzudämmen pflegt. Als ausgezeichneter »Siegfried«-Dirigent (und-Regisseur) beteiligte sich *Heinrich Tietjen*, unser in vielen Sätteln gerechter Intendant, der im vorigen Winter nur ausnahmsweise, für die »Josefslegende«, zum Taktstock gegriffen hatte. Im »Tannhäuser« (am Pulte: Vandsburger) begab sich ein Zwischenfall. Mitten im Sängerkrieg

schloß sich plötzlich der Vorhang, da *Käte Heidersbach*, eine für uns neue, ungemein sympathische Elisabeth, einen Ohnmachtsanfall erlitten hatte. Nach wenigen Minuten erschien hilfreich ihre Fachkollegin, *Violetta da Strozzi*, auf der Bildfläche, so daß Tannhäuser sein Lied zum Preise der Venus nochmals beginnen und auch wirklich zu Ende führen konnte. Vor dem Marienbilde im 3. Akte kniete dann wieder die inzwischen hergestellte Elisabeth Heidersbach. So hatten sich an diesem Abend weder Heinrich von Ofterdingen noch die Hörer über Mangel an Abwechslung zu beklagen. *Erich Freund*

DRESDEN: Zu Beginn der Spielzeit fand auf der Dresdener Generalintendanz eine Besprechung statt, bei der *Fritz Busch* den Vertretern der Kritik den Arbeitsplan der nächsten Zeit mitteilte. Man gewann dabei den Eindruck einer durchaus zielbewußten, von gesundem künstlerischen Empfinden beherrschten Führerschaft, die volles Vertrauen für die Zukunft des altberühmten Kunstinstituts gewährleistet. Der Spielplan hielt sich vorerst in gewohnten Bahnen: eine schöne großzügige Gesamtaufführung des »Ring«, unter Fritz Busch, ein »Meistersinger«-Abend, ein »Holländer« mit dem stimmgewaltigen Münchener Bariton *Wilhelm Rode* als Gast, »Tristan« mit *Willy Bader* als neuem, stimmlich idealem Vertreter des Marke haften besonders in der Erinnerung. »Boris Godunoff« und »Aïda« bewährten als vielbewunderte Prunkstücke nach wie vor ihre Anziehungskraft. Von neuen Kräften hatte der liebenswürdige Buffotenor *Hans Teßmer* sich als David, aber auch als Iwanow in einer flotten Aufführung von »Zar und Zimmermann« gut einzuführen, wogegen sein Alfred in der »Fledermaus« als zu wenig imponierend und lebemännisch abfiel. Ein junger lyrischer Tenor mit dem bekannten Musikernamen (Ernst) *Meyerolbersleben* erwies sich als Fenton in den »Lustigen Weibern« noch nicht bühnenreif. Die Chemnitzerin *Eugenie Burkhardt* ließ die Herodias an einem »Salome«-Abend in gesanglich sehr mächtiger Wirkung hören, die Berlinerin *Hedwig Sammler-Siegert* gefiel als Königin der Nacht mehr durch musikalischen Geschmack als durch angeborenes Koloraturtalent. Im allgemeinen freute man sich aber, auch das Durchschnittsniveau der Aushilfegastspiele sowie der Alltagsvorstellungen überhaupt auf angemessener künstlerischer Höhe zu finden; gerade das zeigt, daß die Dresdener Oper wieder — soweit es die Zeit eben möglich macht — zu ihrer alten Größe und Tradition zurückgefunden hat. Die mit Spannung erwartete Neueinstudierung der »Euryanthe« in *Rolf Lauckners* Fassung mußte wegen Erkrankung der Hauptsängerin verschoben werden. Dagegen hat man unter *Hermann Kutzschbachs* Leitung den alten »Rienzi« zum 375jährigen Kapelljubiläum wieder aufgefrischt und mit der glanzvollen Aufführung des von jugendlicher Begeisterung durchwehten Werkes starken Eindruck erzielt. *Fritz Vogelstrom*, *Helene Forti* und *Charlotte Viereck* als Träger der Hauptrollen hatten wesentlichen Anteil am Erfolg. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Daß sich die Intendanz führender Großstadtbühnen neben der alljährlichen Erwerbung etlicher Schauspieluraufführungen gleichfalls um die Taufe neuer Opern bemüht, gehört zu den guten Gepflogenheiten dieser Kunstinstitute. Auch die von *Saladin Schmitt* fortschrittlich und großzügig geleiteten Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg haben jetzt erfreulicherweise mit einer Opernuraufführung den Anfang gemacht, und die Wahl war keine Niete. Sie fiel auf *Julius Weismanns* musikalisch bearbeitetes Märchenspiel »*Schwanenweiß*« von August Strindberg. — Sein Inhalt, losgelöst von Strindbergs einseitigem Naturalismus, ist ein vom poetischen Hauch der Kindereinfalt und des Liebesfrühlings umspieltes Geschehen, ein Traumerleben vom Sieg der großen Liebe und Herzensreinheit über Haß und ränkebrütende Tücke. Solche zartgetönte Stimmungswelt mußte einen feinsinnigen Musiker wie Julius Weismann zur Vertonung reizen. Der heute im besten Schaffensalter stehende Komponist fand hier einen Stoff, der seiner leichtflüssigen Erfindungsgabe und unproblematischen, ehrlich gesunden Musikernatur viele Anknüpfungspunkte bot. Da ward denn ein Werk, das um der inneren Teilnahme am Werdenden aufs Notenblatt gebannt wurde. Impressionistische Stimmungsstücke (als solch eines sei in erster Linie die wundervolle Einleitung zum 2. Akt — das pantomimische Traumspiel der Schwanenweiß — genannt), lyrische Skizzen (die Liebeszwiesprache zwischen Schwanenweiß und dem brautwerbenden jungen Prinzen Namenlos), feine Seelenspiegelungen, wie sie in volkstümlichen Weisen, Duetten und Melodramen zum Ausdruck kommen, einen sich stilsicher mit bewegungsfrisch rhythmisierten

Rezitativen. Kontrapunktisches Können und eine maßvoll ausgesponnene Breite der melodisch-gedanklichen Entfaltung, die in einem mannigfaltig thematischen, kammermusikalisch behandelten Linienspiel ihren Niederschlag gefunden haben, tragen den Stempel der Tiefgründigkeit und Gefühlsdifferenzierung. Die an Thuilles Vorbild gereifte, vielfach solistische Behandlung der Instrumentalpartien in figuriertem Klingen, die Anwendung plastischer Leitmotive, erlesener Farbenmischungen und rhythmischer Besonderheiten haben dem Werk allerlei glückliche Faktoren zur Stärkung der gefühlsspannenden Momente gesichert.
Dr. *Wallersteins* Inszenierung der Märchenoper wußte die weiche Kurve ihres Inhalts bis zum stimmungsvollen Ausgang einzuhalten. Ihr ist mit in erster Linie der starke Erfolg der Darbietung zu danken. *Werner Ladwig*, ein noch junger Kapellmeister, stellte den lyrischen Gehalt der Komposition erwärmend heraus. Die Musiker folgten seinen Anweisungen mit voller Hingabe und einem hohen Grad geistiger Bindung. Im Mittelpunkt der Darstellung standen *Olga Tschörners* reizendes Märchenprinzeßchen Schwanenweiß, *Erwin Steibs* freundlicher Prinz und *Else Dröll-Pfaffs* Stiefmutter, eine Charakterstudie trefflichster Art. Gesanglich blieb nichts zu wünschen übrig. *Johannes Schröders* Bühnenbilder hatten mittels duftiger Schleierdrapierungen hinter gotischen Bogen eine durchaus traumhaft anmutende Szene geschaffen. Die zahlreich erschienenen Gäste bedachten das Werk und die Ausführenden mit lebhaftem Beifall. Man wird auch anderwärts mit dem Spiel Weismanns viel Freude schaffen. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Als erste Neueinstudierung erschien Karl Goldmarks »Königin von Saba«. *Willy Becker* hat das Werk mit starkem dramatischen Leben gestaltet, *Fritz Lewy* (vom Nationaltheater Weimar) trotz einfacher Mittel Bühnenbilder von berückender malerischer Wirkung geschaffen. So feiert die an Schönheiten aus zweiter Hand reiche Oper trotz des sich nachdrücklich bemerkbar machenden Staubes eine durchaus würdige Auferstehung. *Bertil Wetzelsberger* am Pult hat gebührenden Anteil an dem starken Publikumserfolg. Die Namen der Solisten, die auch einer ersten Bühne Ehre machen würden, dürfen nicht verschwiegen werden: *Julie Schützendorf-Koerner*, *Emmi Senff-Thieß*, die jugendliche, sich erstaunlich entwickelnde *Elsa Foerster*, *Josef Kalenberg*, *Karl Bara* und *Erich Hanfstaengl*. An zeitgenössischen Werken ist bisher leider noch nichts geplant.
Carl Heinzen

HAMBURG: Das Stadttheater begann die Spielzeit schon zu Anfang August, bestritt seine Pläne aus bewährtem Bestande und konnte auch den Pfitznerschen *Palestrina* in die neue Spielzeit hinübernehmen. Mit einer Neuheit und *Uraufführung*, mit der »Geißelfahrt« *Gerhard v. Keußlers* hat unsere Oper auch bereits neuzeitlichen Absichten zu dienen gewußt. Neuerdings hat Karl Bleyle ein Orchesterstück »Flagellantenzug« aufführen können. Vielleicht gewannen beide Genannten die Anregung von einem seinerzeit viel genannten Gemälde, von dem eine fanatische Erregtheit kündenden »Flagellantenzuge«. Keußler hat seinen selbstgedichteten Stoff, soweit die Geißler ihn bewegen, von allen Auswüchsen der Flagellation befreit. Das Büßerische und Eifernde, die Bruderliebe insbesondere, sie lassen einen Zug Keußlers erkennen, der auch seine Oratorien neuen Datums (»Die Mutter«, »Jesus aus Nazareth«) mit Wärme durchdringt und die starke dichterische Begabung als vornehmste Potenz erkennen läßt. Dabei sprachliche Gewähltheit überall in diesen Zeugnissen eines weitspannenden Menschheitsfühlens. Auch allerlei Zeitempfinden spielt hinein in diese mittelalterliche Welt, die durch die Zucht geißlerischer Askese das Pestunglück zu bannen sich vermaß. Diese Geißler Keußlers sind nicht nur gegen Tyrannen und Wucherer; auch ein nationaler Hoffnungsgedanke leuchtet ihrem Tun: die Sehnsucht nach dem Retter, das Sehnen nach dem »allerorts ersehnten Tag, da Kaiser Rotbart gotterweckt vom Berg her in die Tale schreitet und jedem gibt, was sein ist«. Diesen sagenhaft-historischen Bildern individuelles Gepräge einzupflanzen, sind der Burgemeister, dessen Frau Edith und der Ratmann, Geißlerführer und Kirchenabt ausersehen. Die solcherart der mehr oratorisch sich gebenden Geißlerschar gegenübergestellten Charaktere bewirken indes nicht, in der Konzeption des Ganzen die eigentlich triebfähigen, dramatischen Federn und Spannungen zu erkennen. Die von flackernder Schwüle angefachten Beziehungen zwischen Edith und dem Ratmann (zwei Liebesszenen) bewirken das so wenig wie die einigermaßen naive Theaterei der Fälschung eines Marienbriefes durch Edith, die die trotzige Abkehr des Burgemeisters gegenüber

den Büßern samt den politischen Gefahren solcherart bannen möchte. Zwei Schuldige sterben in dieser undramatischen Wellen- und Massenbewegung: einer am Degen, eine am Schierling. Dramatiker war Keußler nie. Da ist entweder nur ein Aufraffen oder ein weichlich Lyrisches; viel Herbes und Intellektualisiertes, großes schöpferisches Verlangen und nicht offenkundiges Vollbringen. Auch der Musiker machte seit jenen Oratorien eine Seelenwanderung nicht durch. Das Intellektuell-Technische ist die zumeist bewegende Kraft, nicht der dramatische, weit schwingende Atem, geschweige gar die Macht, eine zu gipfelnde Szene einmal zusammenfassend groß-musikalisch zu führen. Musterhaftes Prägen des Sprach- und Wortsinnes, wenig singendes Vermögen überall. In den Chören ausdrucksvolle Selbständigkeit der individualisiert gewollten Massen, alles grundiert von reicher, vielfach herber Harmonik, die wie das Ganze aus der Askese gewonnen scheint und mit fanatischer Energie durchgeführt wird, nicht etwa als impressionistische Absicht. Hinderlich ist daran schon die Unsinnlichkeit der Farben der Keußlerschen Instrumentale, das bei aller hoch- und tiefalterierten Akkordik Keußlers keine Wärme ausstrahlt und keine sinnfällige Schönheit. Das Ganze ist als »sinfonisches Drama« in zwei Teilen gewollt; — eine feigenblätterige Gattungsbestimmung. Aber dieser Opernvorsatz hat doch sechs Teile, deren immer drei durch zwei, zumeist überlange Orchestersätze (die zweimal zwei Verwandlungen überbrücken) sinfonisch und in eigenwilliger Polyphonie echt Keußlerscher Unerschrokenheit und Bedenkenlosigkeit verknüpft werden. Die Aufnahme der Neuheit, vom Autor dirigiert (und vom Intendanten *Leopold Sachse* mit allerorts förderndem Eifer szeniert), war erst am Ende ein starker persönlicher Erfolg des Komponisten, dem *Alfons Schützendorf* (Stadthaupt), *Helene Falk* (Edith) und *Josef Degler* (Ratmann) sich willigst dienstbar erwiesen als einem Künstler von individueller Bildung, der auch diesmal den Mut der Überzeugung wie allemal bekundet hat, ohne Welten und selbst Gefolgschaften innerlich zu bewegen. — Für die fortgezogenen Künstler *Karl Günther*, *Richard Schubert* (die beide bereits heuer Gastspiele ruhm- und zulaufsreich beendeten), *Josef Groenen*, *Frida Leider*, *Maria Olsczewska* ist im einzelnen vollwertiger Ersatz nicht zu erlangen gewesen. Die meisten Versprechungen gewährt, als dramatische nicht, aber als Stimmbesitzerin, *Emmy Streng*. Auch *Agnes Lenbach* (Königsberg) und *Hildegard Bieber* (Köln) lassen sich gut hoffnungsreich an. — Die Volksoper, den Sommer über der Posse und Operette ausgeliefert, hat von Ende September ab mit wahrnehmbarem Eifer wieder der Oper gehuldigt. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Dem Reigen der sich gegenwärtig abwickelnden Veranstaltungen der Karlsruher Herbstwoche hat das Badische Landestheater eine »romantische Woche« angeschlossen. Bis jetzt sind Webers »Euryanthe« in der Originalfassung und Marschners »Der Templer und die Jüdin« in der Bearbeitung von *Fritz Cortolezis* und *August Harlacher* zur Aufführung gelangt. Die Stimmungsmusik handlungsschwacher und stofflich mißratener romantischer Opern bietet für dramatische Verschärfung und Verlebendigung wenig Substanz, auch mit Strichen oder Umstellungen von Nummern und Szenen wird nicht viel erreicht. So bleibt das Zurückgreifen auf das Original immer noch der annehmbarste Ausweg. Die Webersche Romantik in »Euryanthe« hat Adel, Gesundheit und Farbigkeit, wogegen Marschner in »Templer und Jüdin« einseitig, grob, ja banal wirkt. Cortolezis und Harlacher haben mit Geschick das Gewicht der Handlung den beiden Hauptgestalten zugeteilt, da deren Karlsruher Vertreter aber durch Übermüdung nicht auf der Höhe ihrer Leistungen standen, so ließ sich kein Gesamteindruck gewinnen, denn bei Marschner spielt die Schönheit der Stimmen eine große Rolle. Von den übrigen Darstellern seien *Hermann Wucherpfennig*, *Alfred Glaß* und *Walter Warth* mit Auszeichnung genannt. In »Euryanthe« bestachen *Hedy Iracema-Brügelmann*, *Max Büttner* und *Wilhelm Nentwig* durch leidenschaftliches Spiel und vollendeten Gesang. Oberregisseur *Carl Stang*, früher in Weimar, erwies sich als Künstler von Geschmack. *A. Rudolph*

MANNHEIM: Das Ereignis der Spielzeiteröffnung war die Berufung *Erich Kleibers* als Generalissimus nach Berlin und die Notwendigkeit, schleunigst den Kommandostab an der Spitze unserer Opernverhältnisse anderen Händen zu übergeben. Das ist ja auch ein Zeichen unserer Zeit, dieser sprunghafte Wechsel der Personen auf dem theatralischen Schachbrett. Kleiber hatte sich hier kaum künstlerisch seßhaft gemacht, hatte seine ersten Akklimatisierungskämpfe

kaum bestanden, da zieht ihn die Metropole mit der Gewalt der Stärkeren mächtig an. Das Bild, das wir hier von ihm gewonnen haben, ist kein gänzlich einheitliches. Er hat seine Lichtpunkte, seine auflodernde Energie, seine aufzuckende Arbeitsfreudigkeit, aber auch seine Schattenseiten, seine Abhängigkeit von Stimmungen in der Disposition über Dinge und Menschen, seine Unberechenbarkeit in den Fragen des theatralischen Alltags. Doch vielleicht wird Berlin mit dem Imperativ seiner großstädtischen Anforderungen, die es gerade dem ersten Mann am Steuer in der Staatsoper stellt, dem noch jungen Künstler eine heilsame Lehrmeisterin sein. Für uns galt es, einen neuen musikalischen Führer raschbestens zu gewinnen. Zur Wahl standen der Kapellmeister der Hannoverschen Oper *Richard Lert* und der in Düsseldorf gegenwärtig amtierende *Georg Széll*. Ein auf genügende Bühnenpraxis schon etwas geruhsam zurückblickender gereifterer Mann und ein junger, auffallend begabter Feuergeist am Dirigentenpult. Die Theaterkommission — sie verwaltet in Ermangelung eines Intendanten das Institut des Nationaltheaters — entschied sich im Gegensatz zu den Äußerungen der Presse für Lert, sie wählte den Praktiker und verschmähte das große Talent. Mögen die Gründe der Utilität, die man für diese Entscheidung angab, stark genug sein, uns vergessen zu lassen, was wir an künstlerischen Anregungen und Reizsamkeiten mit dem Verzicht auf Széll aufgeben mußten.

Erich Kleiber hat nach den Ferien des Sommers mit einer Neustudierung des »*Rheingold*« eingesetzt, die saubere musikalische Arbeit schuf, während die szenische Neuordnung sich von Wagners Weisungen selbstbewußt emanzipierte, ohne doch neues Land zu unserer Befriedigung gefunden zu haben. Mit einem Konzert, das außer Schuberts h-moll-Sinfonie Bruchstücke aus Wagners Werken brachte, verabschiedete sich Kleiber von Mannheims musikalischer Hörerschaft. Der bislang von dem Kapellmeister nicht sonderlich kultivierte Wagner hat eben doch mit seinen Meistersinger- und Tannhäuser-Vorspielen den Dirigenten Trümpfe in die Hände gespielt, die man besonders in Stunden feierlichen Gehobenseins nicht gerne außer acht läßt. Erich Kleiber ließ sich gerne von den Wogen dieses immer noch berauschend schön klingenden Orchesters tragen und feierte mit dem glänzend disponierten Klangkörper des Nationaltheaters Erfolge so stürmerischer Art, daß ihm das Scheiden schwer geworden sein mag.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Mit den »Meistersingern« sind in den letzten Tagen des September die Festspiele zu Ende gegangen, die heuer alles andere denn ungeteilte Zustimmung fanden. Es fehlte eben der Eindruck des Außerordentlichen, der in dem Begriff »Festspiel« enthalten ist. Vom Geiste Bayreuths, der vergangenes Jahr noch gegenwärtig schien, war kaum etwas zu spüren. Unverhüllter denn je traten die Bedürfnisse der Kasse in den Vordergrund, die doch gerade durch Qualitätsleistungen am ehesten befriedigt werden. Freilich ist auch *Hans Knappertsbusch* kein *Bruno Walter* an Feinsinn und Stilgefühl. Wirkliche absolute Höhepunkte waren die Aufführungen des »Ring des Nibelungen« unter *Karl Muck*, in dem sich lebendige Bayreuther Tradition und starke Persönlichkeit vereinen, und Straußens »Elektra« mit der Klytämnestra der *Anna Bahr-Mildenburg*, deren Auftreten ein seltenes Ereignis bedeutet.

Hermann Nüßle

NÜRNBERG: Die neue Spielzeit hat eine ungeahnte Kursänderung mit sich gebracht, die das Nürnberger Stadttheater mit einem energischen Umschwung wieder auf das Niveau gehoben hat, das dieser Bühne in der Vorkriegszeit ihren guten Namen in der deutschen Theaterwelt verschaffte. Der neue Intendant *Johannes Maurach*, über dessen bisherige Passivität im vorigen Heft der »Musik« noch Klage geführt werden mußte, hat sich neuerdings ein Ensemble zusammengestellt, das fast in allen Fächern Qualitätsstimmen aufweist. Der größte Gewinn für die Oper ist der junge Kapellmeister *Ferdinand Wagner*, ein überragendes Talent von universeller musikalischer Durchbildung und erstaunlicher technischer Reife. Die erste Aufführung der »Zauberflöte« unter der feinsinnigen Spielleitung Maurachs und unter Wagners filigraner, instrumentaler wie vokaler Ausfeilung war ein Auftakt, der es nun auch wieder der Stadt und dem Staat zur kulturellen Pflicht macht, die Nürnberger Bühne in ihrer bedrängten finanziellen Lage nach besten Kräften zu unterstützen. An Erstaufführungen sind die Opern »Die Frau ohne Schatten«, »Der Fremde«, »Palestrina« und »Boris Godunoff« in Aussicht genommen. Eine

geplante Uraufführung »Konsuelo« von Rendano gehört noch zu den Verpflichtungen der vorigen Spielzeit. *Wilhelm Matthes*

STUTTGART: Unsere Oper hat viel mit neuen Kräften zu arbeiten, der Heldentenor *Rudolf Ritter* nimmt Urlaub (wohin anders als nach Amerika?) und läßt sich durch den ihm stimmlich nicht ganz gleichzustellenden, dagegen darstellerisch, soviel sich bis jetzt gezeigt hat, ebenbürtigen *Fritz Windgassen* vertreten. Die dramatische Sängerin *Moje Forbach* hat jenes Feuer in sich, das echten Theatermenschen zu eigen sein muß, der Tenor *Gerrit Visser* ist noch wenig hervorgetreten, seine Tongebung hat etwas Krampfhaftes an sich, was zumindest bei rein lyrischen Partien schaden kann. Kapellmeister *Paul Schmitz* hat durch Übernahme mehrerer Opern (Aïda, Butterfly) gezeigt, daß er mit dem Orchester umzugehen weiß. *Annelise v. Normann*, zweite dramatische Altistin, hat noch nicht die Gelegenheit zu einem abschließenden Urteil über sie gegeben. Im Mozart-Zyklus, bestehend aus sieben Werken, deren Leitung *Karl Leonhardt* sowie den Kapellmeistern *Erich Band* und Paul Schmitz zugefallen war, konnte man die Bedeutung der Stuttgarter Bühne als einer Stätte feiner Bühnenkunst erkennen, mochten sich auch einige Wünsche aufdrängen, die man an die Spielleitung *Otto Ehrhardts* zu richten hätte. Gründlicher Verbesserung bedarf hinsichtlich der Gestaltung der unter Beteiligung des Chores auszuführenden Szenen u. a. die Oper *Aïda.* Sie ist so häufig gegeben worden, daß es nicht Wunder nimmt, wenn gewohnheitsmäßiger Ausführungsstil daran seine zersetzende Wirkung ausübt.
Alexander Eisenmann

WIESBADEN: Hier gab es dieses Jahr keine Staatstheaterferien. Der Wiederaufbau des ausgebrannten Bühnenhauses verschlingt Milliarden — das will eingebracht sein —, wobei immer noch die freiwilligen Spenden reichlich fließen müssen; auch ist man ja den Abonnenten noch Ersatz für die ausgefallenen Vorstellungen schuldig; und die noch dauernde Anwesenheit des valutastarken Fremdenpublikums muß genutzt werden! So bringt denn das »Kleine Haus« außer Schauspielen auch Opernvorstellungen, und für letztere ist überdem sogar im Kurhaus von Fall zu Fall eine Notbühne aufgeschlagen worden. Im »Kleinen Haus« schlug besonders Lortzings »Wildschütz« glänzend ein: der pikante Stoff und die gefällige Musik mit ihren feinen mozartesken Zügen konnten bei musikalisch und darstellerisch flotter Wiedergabe — *Carl Biehler* war ein famoser »Bakulus« — ihre Wirkung nicht verfehlen. Noch weniger: Rossinis »Barbier von Sevilla« mit dem stimmschwelgerischen *Nicola Geisse-Winkel* in der Titelrolle. »Traviata« und »Troubadour« wurden auffallend bevorzugt. Einen großen Raum beanspruchte allerdings der gewohnte Operettenkram: Selbst das sogenannte »Singspiel« »Das Dreimäderlhaus« hat hier noch immer nicht ausgespielt; und »Dorine«, dies »Schauspiel mit Musik«, nämlich mit Jean Gilbertscher Operettenmusik, bleibt Trumpf: »Dorine, du hast was im Auge« — kann nicht oft genug versichert werden. Im Kurhaus — obschon der Konzertorgelprospekt über dem Bühnenprospekt hervorragt, ein dunkler Plüschvorhang als Hinterwand der Szene oft unvermeidlich ist und landschaftliche Umgebung ebenso wie szenische Massenentfaltung nur diskreteste Andeutung finden — nahmen sich »Tristan und Isolde«, »Butterfly« und »Tiefland« nicht übel aus; und sogar Fragmente wie »Lohengrin«, 3. Akt, Brautgemach, oder »Meistersinger«, 3. Akt, Schusterstube, oder »Walküre«, 1. Akt, Hundingshütte (trotz Plüschvorhang) wurden mit Genuß gehört. *Emilie Frick* glänzte noch einige Male als schönstimmige »Isolde«, dann ließ man sie unbegreiflicherweise von Wiesbaden scheiden. Ein Königreich — oder eine Republik — für eine neue »Isolde« —! *Otto Dorn*

KONZERT

BERLIN: Wie man sich inmitten dieser unaufhaltsam fortschreitenden Entwertung vor künstlerischer Entwertung schützt, das ist die Frage. Die Not der Saalbesitzer und Agenten braucht uns nicht zu scheren. Freilich ist auch die Not der Künstler mit gewachsen. Allgemeinste Abwanderung nach Amerika, das nun doch auch in einem Zustande der Übersättigung einen Teil dieser Abwanderer nach Europa zurückwerfen wird. Irgendein Ziel ist in diesem beginnenden Berliner Musikleben nicht zu erkennen, nur die Sehnsucht nach Betäubung. Man erlebt einen Aufschrei wildester Instinkte in einem *Battistini*-Konzert, die Namen *Dux* und *Schwarz* wirken schon weniger magnetisch. Aber da ist »Mahler« als Zugkraft. Braucht

man zu wiederholen, daß er von der Gnade, von der Bedeutung der Dirigenten lebt, die ihn aufführen? Mittelmäßigkeit richtet ihn zugrunde. Der Saisonbeginn wird durch einen (hoffen wir ungewollten) Wettstreit zwischen *Bruno Walter* und *Klaus Pringsheim* bezeichnet, von denen der erste sich in Mahler nur immer wieder bestätigt, während Pringsheim sich eben nur technisch behauptet. Dabei sollen die Pringsheim-Konzerte als ganzer Mahler-Zyklus weitergehen. Wer weiß es genau?

Den Auftakt geben weiter zwei Kammermusikvereinigungen von stärkstem Gewicht: das *Busch-Quartett*, rein und echt in klassischer Musik bis zu Reger, und das *Roth-Quartett*, ein wundervoll abgestimmter Organismus, voll nervösen Feingefühls, wertvoll für neue Musik. *Claudio Arrau* musiziert vor langer Auslandsfahrt in nicht gewöhnlicher Art, indem er nicht nur sich, sondern auch Stücken von *Heinrich Knödt* und *Schönberg* dient. *Adolf Weißmann*

AUGSBURG: (Romantische Woche, 17. bis 22. September 1923.) Das Musikleben unserer Stadt, gestützt durch die glänzende Überlieferung vergangener Zeiten und noch im letzten Jahrhundert bis zum Kriegsende belebt durch führende Persönlichkeiten, zeigt seither deutliche Spuren von Zersplitterung. Scheint dies einesteils begründet durch die nicht seltene Neigung zu Cliquenbildung, so dürfte anderenteils auch das merkwürdige Verhältnis mancher Künstler und Musikfreunde zum Wesen der Kunst diese Entwicklung beeinflußt haben. Die Erkenntnis, daß der Ausführende nur Vermittler des Kunstwerkes zu sein hat und daß der reproduzierende Künstler selbst dabei als über jeder Partei stehend gelten muß (wenn auch die Art der Wiedergabe die Persönlichkeit des Ausübenden widerspiegelt), scheint durchaus nicht immer klar erfaßt. Auch die sachliche Beurteilung der Qualitäten der einzelnen Führer leidet vielfach unter der Parteibrille und führt gern zu Über- bzw. Unterschätzung der eigentlichen Leistung.

So muß der Versuch durch Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte in einer »Romantischen Woche« aus diesem unidealen Zustand herauszukommen und, eingedenk einer ehrenvollen Tradition in diesen Zeiten schwerster äußerer Not das Banner der Kunst auch bei uns hochzuhalten, freudig begrüßt werden. Daß aus der romantischen im musikalischen Teil eine Pfitzner-Woche wurde, sei lediglich als Abweichung von der Zielrichtung festgestellt. Der Grundgedanke galt ja nicht der rein musikalischen Romantik eines Schubert oder Bruckner, sondern der durch Verbindung mit Schwesterkünsten gekennzeichneten Richtung eines Weber, Schumann, Wagner, Pfitzner. Von diesem Gesichtspunkt aus trat auch die ideelle Einheit mit der im gleichen Zeitraum stattfindenden hochbedeutsamen Vortragsreihe (Dr. *Diebold*, Prof. Dr. *Walzel* und Dr. *Weiß)* und den unter schweren Opfern zustandegekommenen Ausstellungen in Kunstverein und Maximilians-Museum klar hervor.

Nicht romantisch, sondern geradezu klassisch war allerdings die Verständnislosigkeit und vielleicht auch Rücksichtslosigkeit, mit der die betraute Konzertleitung am Abend des Hauptvortrages einen erst nachträglich ins Programm der romantischen Woche gesetzten reinen Pfitzner-Liederabend veranstaltete. Es handelte sich um die auf einer größeren Tournee befindliche Sopranistin *Cida Lau* mit *Hans Pfitzner* am Klavier. Zwar war für das Konzert kein dringendes Bedürfnis erkennbar, nachdem der Meister, dessen Kunst in ihrer vorwiegend herben Männlichkeit eher einen männlichen Fürsprecher fordert, erst im Frühsommer mit Rehkemper einen wundervollen Liederabend veranstaltet hatte. Daß der Abend dennoch zu einem künstlerischen Erlebnis werden konnte, lag neben dem guten Eindruck, den man von der musikalischen und und gut durchgebildeten Sängerin gewann, besonders an Pfitzners ganz wunderbarer Klavierbegleitung. Drei dabei zur Uraufführung gelangende neue Lieder des Meisters (»Stille Stadt«, »Denk es, o Seele«, »Das verlassene Mägdelein«) erwiesen sich als wertvolle Gaben seiner Muse. — Zwei Tage vorher leitete eine glänzende Aufführung des »Armen Heinrich« im Stadttheater mit dem Meister am Pult die Reihe der Pfitzner-Veranstaltungen ein. Bei aller Dankbarkeit für den erhabenen Genuß, den uns das (von Pfitzner selbst geforderte) Württembergische Landestheater mit *Ritter*, *Blomé* und *Gertrud Bender* sowie *Kieß* und *Paulus* in den Hauptrollen spendete, erhebt sich doch (angesichts der Tatsache, daß die ganze romantische Woche mit Ausnahme des Städt. Orchesters von *auswärtigen* Kräften bestritten wurde) die Frage, ob es nicht möglich gewesen wäre, unter der Mit- bzw. Vorarbeit unseres bewährten Direktors Häusler und unseres tüchtigen Städt. Kapellmeisters Bach das nur wenig Haupt-

darsteller erfordernde Werk mit dem eigenen Ensemble herauszubringen. Abgesehen vom finanziellen Vorteil wäre auch Pfitzners Kunst gedient gewesen, wenn das beim einmaligen Hören schwerverständliche Werk im Spielplan gestanden hätte.
Zwischen beiden Abenden stand eine Aufführung von Shakespeares »Sommernachtstraum« durch die Münchener Kammerspiele. Die Begleitmusik von Mendelssohn, an sich entzückend, erfuhr unter Kapellmeister *Tants* eine höchst mäßige Wiedergabe.
Dagegen stellte das unter Pfitzners Leitung am letzten Tag der Woche stattfindende Orchesterkonzert die Leistung des Städt. Orchesters wieder ins günstigste Licht. Die hierfür ursprünglich (im Einverständnis mit Pfitzner) angesetzte Romantische Kantate, zu der unter Direktor *Schillings* energischer Leitung schon eine ganze Reihe von Vorproben mit Gliedern *hiesiger* Chorvereine stattgefunden hatte, wurde wegen der hohen Kosten der Orchesterverstärkung abgesetzt. Das (jedoch auch hier verstärkte) Städt. Orchester entfaltete unter Pfitzners Leitung eine ungeahnte Fülle von Klangschönheiten und Präzision, sei es nun in der Rheinischen Sinfonie von Robert Schumann, sei es in der durch Pfitzners Genialität unerhört eindrucksvollen Wiedergabe der »Freischütz«-Ouvertüre, sei es endlich in der Begleitung seines Klavierkonzertes in Es, das an diesem Abend die süddeutsche Uraufführung erlebte. Pfitzners Klavierkonzert besteht aus vier paarweise verbundenen Sätzen. Einem zwischen Kraft und Schmerz wechselnden erster Satz von edler Haltung folgt ein prächtiger »heiterer Satz«, dessen bunte Bilderfülle sich aus einem Gedanken entwickelt. Über einen »schwärmerisch versonnenen«, von Innigkeit und tiefer Melancholie erfüllten Teil wird das humorvolle Schlußrondo erreicht, das schließlich in eine fröhliche Stretta mündet. Formell von klassischer Tradition ausgehend, ist das Werk in seinen starken Kontraststimmungen und der Ungelöstheit dieser Gegensätze echt romantisch. Der Klavierpart, sinfonisch, sehr anspruchsvoll und nicht sehr dankbar, aber meistens individuell durchgeführt, wurde von *Walter Rehberg* technisch und musikalisch hervorragend wiedergegeben. Die Uraufführung fand gleich den anderen Werken stärksten Beifall. Pfitzner und das Städt. Orchester hatten uns einen Genuß seltenster Art bereitet. Für die Kollision mit der gleichzeitig im Stadttheater stattfindenden Uraufführung von Brentanos »Ponce de Leon« durch die Bayerische Landesbühne darf die Konzertleitung nicht verantwortlich gemacht werden.
Besonderen Dank der Leitung des Stadttheaters für die feinsinnige Umrahmung der Pfitzner-Woche durch die romantischen Hauptwerke »Hans Heiling« und »Freischütz«.

Fritz Klopper

BASEL: Zwei Konzerte des Leipziger Thomaner-Chors unter Leitung des wundervoll plastisch gestaltenden *Karl Straube* und hervorragender instrumentaler Assistenz des Münsterorganisten *Adolf Hamm* vermittelten ältere Kirchenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts in kaum zu überbietender Vollendung und J. S. Bachs Motetten »Singet dem Herrn«, sowie »Jesu meine Freude« in einer klanglichen Delikatesse und stilistischer Reinheit, die einem unvergeßlichen Erlebnis gleichkam. — Unter einer deutlich fühlbaren Divergenz zwischen warmblütiger Musik und wertloser Textvorlage litt das vom Sterkschen Privatchor, einem Ensemble erlesen schöner Stimmen, aus der Taufe gehobene Oratorium »Die Vertreibung aus dem Paradies« von *Wilhelm Mauke*. *Walter Sterk* war dem Opus ein hingebender Ausdeuter, und alle aktiven Kräfte, die Solisten *Helene Sterk-Vortisch* (Sopran), *Josef Cron* (Tenor), *Max Degen* (Baß) sowie der Berichtende, der Chor, das Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft und *Hans Münch* (Orgel) bemühten sich erfolgreich, die namentlich im Lyrischen liegenden Schönheiten des Opus zu heben. — Ziemlich reich erschien in der relativ nur kurzen Berichtszeit die Ausbeute an Kammermusik. *Joachim Stutschewski*, der ausgezeichnete Zürcher Violoncellist, setzte sich für neue Werke von Walter und Emil Frey, Walter Lang, Anton Wellecs, Ildebrando Pizetti und Zoltan Kodaly ein. Das *Lidus Klein-Quartett* aus Genf bot Paul Hindemiths C-dur-Streichquartett, op. 16, mit bemerkenswertem Einsatz an Wollen, doch ohne das absolut souveräne Können, das dem ideenreichen Werke einzig zu restloser Wirkung verhelfen kann. Der bekannte Pianist *Emil Frey* belegte in einem eigenen Kompositionsabend ein ungewöhnliches Formgefühl und fesselnden Reichtum aparter musikalischer Gedanken. Vornehme Liedkunst vermittelte die Altistin *Hanna Lichtenhahn-Brenner* in Gesängen von Schoeck und Wolf, während sich unsere Meistersängerin *Maria Philippi* mit dem vor-

züglichen Zürcher Organisten *Ernst Isler* zu einem eindrucksvollen Bach-Abend verband.
Gebhard Reiner

BRESLAU: Solisten- und Ensemblekonzerte sind in unverminderter Fülle angekündigt. Was aber aus den Orchester- und Chorvereinigungen, die mit ihren Aufführungen dem lokalen Musikbetriebe das Gepräge geben sollen, werden wird, liegt völlig im Dunkel. Man hatte, da der hiesige Orchesterverein nicht mehr lebensfähig war, die Gründung eines schlesischen Landesorchesters vor. Ein großer Instrumentalkörper würde dann als geschlossenes Ganzes in Breslau und in den größeren Provinzstädten Sinfonieaufführungen veranstalten und, in Teile zerlegt, für Begleitungen von Oratorien, Passionen oder Kantaten hier und dort den Dirigenten zur Verfügung gestanden haben. Opferwillige Privatinteressenten hatten geglaubt, daß ihr Idealismus beim Staate durch materielle Hilfe Unterstützung finden würde. Wir haben ja so oft aus dem Munde von Regierungsvertretern goldene Worte über die kulturelle Bedeutung des deutschen Ostens gehört und durften wenigstens eine bescheidene Realisierung der Versprechungen erhoffen. Das Ergebnis langer, schwankender Verhandlungen ist — rücksichtslose Ablehnung jeglicher Hilfe. Was nun? Drei Dirigenten und etwa 50 Musiker stehen vor Erwerbslosigkeit, Schlesien vor einem musikalisch öden Winter. Natürlich macht sich energischer Widerstand gegen die vernichtende Handbewegung der Finanzgewaltigen geltend. Wir geben den Kampf nicht auf und hoffen, das nächstemal von erfolgreicher Beendigung berichten zu können. Vorläufig klingt noch keine Saite. — Das bisherige musikalische Ereignis war ein Abend des *Adolf-Busch-Quartetts*, das seinem Reger-Kultus vollendete Form gab.
Rudolf Bilke

DRESDEN: Das 375. Jubiläum des Bestehens der Staatskapelle wurde mit zwei Festkonzerten begangen, von denen das eine mit intimem Programm im Bankettsaal des ehemaligen Residenzschlosses stattfand, das andere im Opernhaus. Es handelte sich natürlich um bekannte Werke. Interessant war es, dem Generalmusikdirektor *Fritz Busch* wieder in seiner früheren Rolle als Konzertpianist zu begegnen: er spielte mit seinem Schüler *Arthur Drews* Regers Beethoven-Variationen für zwei Klaviere in mustergültiger Weise. Die Räumlichkeiten des Residenzschlosses haben sich akustisch gut bewährt und sollen nun häufiger zu Konzertzwecken benützt werden. In Spannung gehalten wurden die Gemüter weiterhin durch eine Krise des zweiten (privaten) Orchesters, der Philharmoniker; dieses verfiel vorübergehend der Auflösung, ist aber jetzt wieder zusammengebracht worden und hat unter seinem neuen Leiter, Professor *Gustav Mraczek* erfolgreich bereits wieder die wertvollen Volkssinfoniekonzerte aufgenommen. Die Solistenkonzerte beginnen zaghaft und stehen fast ganz im Zeichen der Valuta. Doch findet sich unter den musizierenden Zahlkräftigen hier und da auch ein Talent. Der einheimische Pianist *Paul Aron* hat seine modernen Abende wieder aufgenommen. Für eine kakophone Violinsonate von Béla Bartók konnte auch das hingebungsvolle Spiel des Konzertmeisters *Max Strub* nicht einnehmen, besser gefiel das Klangfarbenspiel einer Sonate für zwei Violinen von *Darius Milhaud.* Vom Dresdener Streichquartett hörte man ein wohlgeformtes, in knappen charaktervollen Linien gehaltenes g-moll-Werk von *Lothar Windsperger*, das den modernen Stil von seiner besten Seite zeigte. Ein Gastspiel des *Berliner Domchors* unter *Hugo Rüdels* Leitung fand leider nicht den Zuspruch, den der hochkultivierte a cappella-Gesang dieser berühmten Körperschaft verdient hätte.
Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Durch die politische und wirtschaftliche Lage hat sich das musikalische Leben in dieser Saison noch kaum zu entwickeln vermocht. Ob in absehbarer Zeit mit einer Besserung gerechnet werden darf, läßt sich noch gar nicht entscheiden, denn nirgendwo ist der politische Himmel augenblicklich so düster und seelisch niederdrückend wie hier bei uns. — Da *Karl Panzner* schwer erkrankt ist, müssen Musikvereins- und Orchesterkonzerte von Gästen dirigiert werden. Bisher hat noch kein Solist soviel Mut und — Geld gehabt, um zu konzertieren. Daher nur eine Reihe von Kammermusikveranstaltungen mit gewohnten Programmen im Rahmen gemeinnütziger Vereine, darunter während der »stillen Zeit« ein hoher Genuß: Beethovens sämtliche Quartette in der herrlichen Ausdeutung durch *Rosé* und seine Genossen. Ein Erlebnis, für das man dem Immermann-Bund zu Dank verpflichtet ist. — Eine erfreuliche kulturelle Tat ist die Errichtung einer *Städtischen Musikbücherei*, die nicht zu-

letzt durch das Entgegenkommen großer Verlagsanstalten einen immerhin schon beachtlichen Grundstock aufweist.

Carl Heinzen

HAMBURG: Die Philharmonischen Konzerte unter *Karl Muck* (der noch in Amsterdam Willem Mengelberg zu vertreten hat) verspäten ihren Beginn und sehen sich genötigt, bis heute das 180fache des Abonnements, das im Sommer aufgelegt, einzufordern. Ebenso günstig gestaltet sich der Besuch jener volkstümlichen Konzerte (darunter allein 40 vorgesehene Sinfonieabende), die *Eugen Papst* leitet, der auch mit der vornehmen und weitblickenden Wahl (Erdmanns vom Tonkünstlerfest bekannte Sinfonie brachte er dieser Tage) den Unternehmungen des immerhin sorgenbeschwerten »Vereins der Musikfreunde« wertvolle Beachtung zu sichern weiß. Von den Eigenunternehmern großer Abende — *Egon Pollak*, *Werner Wolff*, *Gustav Brecher* — hat nur der erste, der auch dem Opernpult noch fern bleiben mußte, für diesen Winter abgesagt. Die Konzerte des Bayreuther Bundes haben *Bruno Walter* bei sich zu Gaste gesehen und einen feinen Mozart-Dirigenten sich empfehlen lassen, der damit noch Wagner und Beethoven überbot. In Werner Wolffs erstem Konzert, das Bruckner mit Nr. 3 zu ehren sich erfolgreichst angelegen sein ließ, hörten wir hier nach langer Zeit einmal wieder *Artur Schnabel*, unverändert im Apollinischen und faszinierend Tonbildnerischen. *Erwin Lendvai*, den Wolff mit einigen der neuen »archaischen Tänze« der Beachtung empfahl (er hat sich in Hamburg niedergelassen), ist als erfreulich profilierter Charakter und Könner mit Frische in diesen Studien zu bemerken gewesen. *Alfred Sittard*, als erster mit Chorleistungen am Platze, hat eine vom Michaelis-Chor kräftigst geförderte Aufführung der Missa solemnis an den Anfang einer unternehmenden Reihe gestellt. Die neu hier gegründete *Reger*-Gemeinschaft hat — wobei *Gustav Knak* die Petri-Orgel siegreich führte und auch die höchst schwierige Choralfantasie »Halleluja, Gott zu loben« hier erstmals erklingen ließ — einen glücklichen, zuspruchreichen Anfang buchen dürfen. *Mattia Battistini*, *Claire Dux*, *Paul Bender*, *Karl Friedberg*, *Sigrid Onegin* und *Paul Strecker* (der hiesige Pianist von wachsenden Maßen) sind aus der ergiebigen Solistenreihe die namhaftesten Verkünder gewesen.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Gegen Ende der vorigen Saison brachten einige Karlsruher Künstler noch Schwung in das hiesige Musikleben. *Hermann Wucherpfennig* vom Landestheater, ein Belkantosänger von Rang, gab mit seiner Gattin, die über einen wohllautvollen, gutgebildeten, von ausgezeichneter Atemtechnik geführten Sopran verfügt, einen künstlerisch hervorragenden, sehr erfolgreichen Lieder- und Arienabend. Arien von Mozart, Lieder von Haydn und der Karlsruher Komponistin *Margarethe Schweikert* schmückten das Programm. Margarethe Schweikert hat sich durch die Veranstaltung von modernen Kammermusikabenden, bei denen so ziemlich alle modernen Komponisten zu Worte kamen, kein geringes Verdienst um die Verbreitung und Vertiefung der musikalischen Kultur in Karlsruhe erworben. Die neue Musiksaison begann im Zeichen der Herbstwoche. Im ersten Konzert trat der Freiburger Komponist *Franz Philipp* durch seine herrlichen »Marienlieder«, die der St.-Bonifaz-Kirchenchor geradezu unübertrefflich sang, bedeutsam hervor. Das zweite Konzert brachte Hans Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« zum erstenmal in Karlsruhe. Da die Erwartungen zu hoch geschraubt worden waren, enttäuschte das Werk etwas, namentlich in seinen orchestralen Partien. Ganz hervorragend war die Aufführung unter *Fritz Cortolezis*, die lebhaft anerkannt wurde, ebenso wie die Leistungen der Solisten *Hete Stechert*, *Hedwig Ellgers*, *Albert Peters* und *Hermann Wucherpfennig*.

A. Rudolph

MANNHEIM: Die Konzertsäle öffnen ihre Tore in diesem Spätsommer früher als sonst wohl, gewiß in der Hast, unter Dach zu bringen, was sich noch bergen läßt, ehe die große Sintflut kommt, die jeglichem künstlerischen Beginnen Untergang droht. Das Künstlerpaar *Maria Jvogün* und *Karl Erb* ließ den ersten Lockruf ertönen. Zwei höchst gepflegte Sangesorgane wetteifern da im Ringen um schönen Ton, um leicht gewonnene Kopfhöhe, um sorgsamste Phrasierung. Eine Labung sondergleichen bot das entzückende Liebesschwelgen aus der Cornelianischen Oper »Der Barbier von Bagdad«. So schön haben wohl Nurredin und Margiana niemals zuvor zusammen gestimmt. — *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* widmeten Regers c-moll-Klavier-Violinsonate ihre jugendliche Musizierlust, aber auch ihr tiefgründiges Wissen von des Meisters Stileigentümlichkeiten, ein Wissen,

das bei Busch schon wie eine Art fanatischen Glaubensbekenntnisses anmutet.
Ein Zyklus »Das deutsche Lied« führte an seinem ersten Abend *Lotte Leonard* als Interpretin Mozartscher, Beethovenscher und Schubertscher Gesänge zu uns. Das deutsche Lied fängt so eigentlich ja erst mit Franz Schubert an, seinen eigenen Ton zu finden. Leider war die Auswahl gerade der Schubertschen Gesänge keine den Schöpfer dieser Gattung genugsam kennzeichnende. Was hohe Könnerkunst, was sublimste technische Perfektion vermag, das hat Lotte Leonard in vollem Maße gegeben. Nicht auf gleicher Höhe entspringt der Quell seelischen Empfindens, der jene technische Vollendung durchfluten und adeln soll. *Wilhelm Bopp*

MARBURG (Lahn): Die Orchesterfrage der kleineren Mittelstädte ist hier auf eigene Art gelöst worden. Da leistungsfähige Orchester hier nicht lebensfähig sind und auswärtige Vereinigungen wegen der Unkosten nicht herangeholt werden können, vereinigte Universitäts-Musikdirektor *Hermann Stephani* bei seinem Herkommen vor zwei Jahren alle ausübenden Musikfreunde zu einem Collegium musicum, das er durch die Streichorchesterwerke von Händel, Corelli usw. in kurzer Zeit so weit heranbildete, daß schon nach einem halben Jahre Brahms' »Requiem« unter Hinzunehmen von Bläsern (Reichswehr, ehemalige Militärmusiker, Solobläser aus Kassel) aufgeführt werden konnte. »Johannis-Passion«, »Schöpfung« folgten, und bald waren eigene Orchesterkonzerte möglich: Beethovens 1. und 2. Sinfonie, Es-dur- und c-moll-Klavierkonzert, Haydns D-dur-Sinfonie und Cellokonzert, Stamitz u. a. m. Der Höhepunkt wurde im letzten Sommerkonzert erreicht: Beethovens »Fünfte«, Schuberts »Unvollendete«, Draesekes Vorspiel zur Oper Herrat (Manuskript, ein Werk mit mancherlei Eigenem und Schönem, das von seiten größerer Orchester weit mehr Beachtung verdiente). Diese Wandlung ist angesichts der früheren Verhältnisse, da das hiesige Musikleben, abgesehen von den üblichen Solistenkonzerten und Kammermusikabenden, auf dem toten Punkt angelangt war, mit Freuden zu begrüßen. Auch der zu konservative Geist unserer Konzertbesucher, die sich nur an der Musik ihrer Großväter zu ergötzen glaubten, hat sich in letzter Zeit manches Moderne gefallen lassen müssen: *Gieseking*, *Eduard Erdmann* und *Julius Weismann* warben mit Erfolg für das Schaffen der Gegenwart. — Alles dank der Unermüdlichkeit und künstlerischen Begeisterungsfähigkeit Stephanis, der hier der »rechte Mann am rechten Orte« ist; er fand ein schwieriges Feld vor und ist mit reichem Erfolg seiner Herr geworden. — Der Sommer brachte uns auch Händels »Herakles«. *Hermann Hering*

MÜNCHEN: Mit »Festspielkonzerten« und »Turnfestkonzerten« haben sich die beiden hiesigen Konzertdirektionen den Rang abzulaufen gesucht, aber beide sahen sich in den Interessen der Fremden gründlich getäuscht: der Maßkrug ist für sie immer noch das an erster Stelle stehende Symbol Münchens. Die Münchener Musikfreunde waren dabei die lachenden Dritten. So haben wir *Mattia Battistini* wieder gehört, diesen Inbegriff von allem, was man unter »Kunst« in ihrem höchsten und reinsten Sinne versteht — wie ist uns eine solche Verkörperung heute nötig! *Berta Kiurina*, die ausgezeichnete Wiener Koloratursopranistin, rechne ich ebenfalls zu denen, die durch eine sinnlich schöne Stimme und ihre vollendete Handhabung zu entzücken verstehen. Zu einem musikgeschichtlichen Ereignis ward der Abschiedsabend von *Paul Bender*, an dem er neue, ihm und Heinrich Rehkemper gewidmete Lieder, op. 32, von *Hans Pfitzner*, mit dem Komponisten am Flügel, aus der Taufe hob. Lebhaftes Interesse als Pianistin mit starkem Können und als weit über dem Durchschnitt stehende Tonsetzerin im Stile Debussys flößte *Ethel Leginska* ein. In schweigende Bewunderung und Dankbarkeit versetzte uns das in schönstem Sinne klassische Spiel *Max Pauers* als unvergleichlicher Interpret sämtlicher Sonaten Beethovens. *Hermann Nüßle*

NÜRNBERG: Im Konzertleben macht sich trotz der immer schwierigeren Gestaltung der wirtschaftlichen Lage, die gerade das Musikleben der deutschen Mittelstädte in ihren lebenswichtigsten Adern abzuschnüren droht, ein frischer Zug geltend. Im »*Privat-Musikverein*« begann das treffliche *Dresdener Streichquartett* den Zyklus der Kammermusikabende mit Paul Hindemiths f-moll-Quartett, op. 10. Der »*Philharmonische Verein*« hatte für sein erstes Konzert als Hauptwerk die c-moll-Sinfonie von Skrjabin auf dem Programm, deren ekstatische Bewegtheit der Ecksätze und melodische Brunst ihres Andante von dem jungen Kapellmeister *Ferdinand*

Wagner mit hinreißender Leidenschaft dirigiert wurde. *Gerard Bunk* fand mit seinen Variationen für Orgel und Orchester, die hierbei erstmalig zur Aufführung gelangten, eine freundliche Aufnahme, wie es seine zwar völlig unproblematische, vom slawischen Melos stark beeinflußte, aber überall gut gearbeitete Musik verdiente. Das *Berber-Quartett* hat einen Beethoven-Zyklus mit sämtlichen Quartetten des Meisters begonnen. Von auswärtigen Solisten hörte man bisher *Leo Slezak* und *Lola Artôt de Padilla.* *Wilhelm Matthes*

STUTTGART: Mit kaum vermuteter Heftigkeit setzte die winterliche Konzertzeit ein. Schönbergs Kammersinfonie und Mahlers »Lied von der Erde« waren die *Karl Leonhardt* zu verdankenden Neuheiten auf orchestralem Gebiet. Das Bedeutsamste bot im Kammermusiksaal *Karl Wendling* mit dem C-dur-Streichquartett von Hindemith. Es fand sofort nahezu ungeteilte Zustimmung. *Max Pauers* Mitwirkung am Klavier (Brahms-Quintett) gab gerade dieser Veranstaltung ihren besonderen Wert. Das Quartett *Willi Kleemann, Walter Reichardt, Reinhold Köhler* und *Hans Münch* ist im Zustande schöner Entwicklung, *P. Otto Möckel* gab Vorzügliches in einem Beethoven-, mehr noch in einem Schubert-Abend. Mit neuen Schöpfungen kam *Julius Weismann*, ohne sich wesentlich von einer anderen als der an ihm bekannten Seite zu zeigen. Als Lyriker trat der Schwabe *Karl Hermann* auf den Plan mit Liedern sensiblen Ursprungs, die sich aber alle noch zu sehr gleich sehen. Solisten von weittragendem Rufe, wie *Maria Ivogün, Karl Erb, Lotte Leonard, Florizel v. Reuter, Emmi Leisner* erneuerten den Glanz ihres Namens. Ein Orgelabend von *Hermann Keller* diente zum Zeugnis für die hier kräftig betriebene Bach-Pflege.
Alexander Eisenmann

WEIMAR: Weimar hat seit Liszts Tode die moderne Musik stiefmütterlich behandelt. Das lag an der Überlieferung, vor allem aber an den führenden Persönlichkeiten, die keine Einfühlung in den modernen musikalischen Rhythmus zu gewinnen vermochten. Das stark umkämpfte staatliche *Bauhaus* benutzte den Anlaß seiner ersten großen Ausstellung, die seine Existenzberechtigung erweisen soll, um in zwei Konzerten einen kleinen Ausschnitt aus dem modernen Musikschaffen zu geben, und zwar mit großem Erfolg, in den sich alle Mitwirkenden, an ihrer Spitze *Hermann Scherchen*, der damit einen Teil der Frankfurter Aufführung wiederholte, teilen konnten. Den stärksten Eindruck hinterließ das Concerto grosso für sechs Soloinstrumente und Streichorchester von *Ernst Křenek*, ein Werk von ungeheuer starker Kraft und zuckendem Rhythmus, das den leidenschaftlichen, tobenden Pulsschlag unserer todwunden Zeit am stärksten erfüllt. Křenek braucht der Bändigung, der Abklärung. Er ist aber schon jetzt mehr als eine Hoffnung. *Igor Strawinskijs* »Geschichte eines Soldaten« zerlegt die Musik in ihre Urbestandteile; darnach kommt das Nichts. Es ist die Musik des russischen Jahrmarkts, grell und kalt, aber voll Witz und Charakter und beißendem Rhythmus. Aber sie paßt nicht in ein ernstes Theater, vielleicht ins Kabarett, am besten ins Getümmel des Jahrmarkts, dort verzeiht man ihr manches. Die Marienlieder *Paul Hindemiths* gehen tief und ernst den Texten Rainer Maria Rilkes nach, sie unterscheiden scharf deren Stimmungen und fügen sich doch alle ein in die wehe, gottesmütterliche Sehnsucht des gemeinsamen Grundgedankens; glänzend in der Führung der Singstimme und des abseitsgehenden Klavierparts. *Ferruccio Busonis* sechs Klavierstücke wollten sich dem Rahmen »Neue Musik« nicht recht einreihen; sie nehmen höchstens eine Zwitterstellung ein, neigen aber doch mehr dem Klassizismus zu als dem Fortschritt. Die drei zur Uraufführung gebrachten »kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Stils« verdienen weiteste Verbreitung, denn sie sind klar und durchsichtig und verraten den Meister des Bach-Stils. Bei den anderen ist nicht alles Gold was glänzt. *Egon Petri* spielte sie brillant, aber phantasielos. Um die Poesie der Marienlieder stritten die Sopranisten *Beatrice Lauer-Kottlar* und die Pianistin *Emma Lübbeke-Job*; das Klavier trug die Krone davon. Um die ausgezeichnete Wiedergabe des Concerto grosso machten sich Mitglieder der Weimarischen Staatskapelle verdient und Strawinskijs Bühnenulk verdankte seinen großen Erfolg neben dem unermüdlichen *Hermann Scherchen* und den Kapellmitgliedern *Reitz, Krüger, Hinze, Löpitz, Ehrlich, Michel,* den »Solisten« *Karl Ebert, Fritz Odemar, Hermann Schramm* und *Ilse Petersen.* *Otto Reuter*

NEUE OPERN

BOCHUM-DUISBURG: Die Spielzeit der Vereinigten Stadtheater Bochum-Duisburg bringt zwei Uraufführungen. Zunächst wurde die aus dem vergangenen Theaterwinter noch rückständige Oper »Schwanenweiß« von *Weismann* nachgeholt. Als weitere Neuheit erwarb die Intendanz *Ernst Kreneks* »Die Zwingburg«.

DRESDEN: *Victor Lederer* hat soeben eine Oper »Der Psanac« vollendet (Text nach einer Novelle Franz Wichmanns von *Alexander Pache)*.

MONTEVIDEO: *Paul Ertels* Oper »Santa Agatha« wurde in einzelnen Fragmenten erstmalig hier aufgeführt. Es wurde ein Fonds gegründet, der die vollständige Uraufführung in Deutschland ermöglichen soll.

WIEN: *Egon Wellesz* komponiert eine Tanzsinfonie des Ballettmeisters Terpis »Die Nächtlichen«, die in Berlin zur Aufführung kommen soll. —
Gabriele d'Annunzio hat sich nun auch der Musik in die Arme geworfen! Der Erfolg davon ist eine Oper mit dem Titel »Frate Sole«.

OPERNSPIELPLAN

AACHEN: Die Oper bringt unter der Intendanz *F. Siolis* und der musikalischen Oberleitung *Erich Orthmanns* als Uraufführung »Ahasver«, eine Oper des Berliner Komponisten Paul Zschorlich, heraus. Ferner sind die deutsche Uraufführung von Dargomyschskijs Oper »Der steinerne Gast« und Malipieros »Sette canzoni« in Aussicht genommen. An neueren Opern werden Bran-Buys' »Schneider von Schönau«, Götz' »Zwiebelmarkt«, Gâls »Heilige Ente«, Pfitzners »Palestrina«, Strauß' »Elektra«, Thuilles »Lobetanz«, Zemlinskys »Florentinische Tragödie« und die »Heilige Elisabeth« von Liszt in szenischer Darstellung in Szene gehen. Gluck, Mozart, Marschner, Lortzing, Wagner und Verdi sind mit ihren Hauptwerken vertreten.

AMSTERDAM: Anläßlich des von *Willem Mengelberg* in Amsterdam geplanten Musikfestes zu Ehren des 60. Geburtstages von Richard Strauß wird ein Gastspiel von Künstlern der Wiener Staatsoper vorbereitet. »Ariadne auf Naxos« und »Rosenkavalier« sollen *unter Leitung von Richard Strauß* zur Aufführung gebracht werden.

BAYREUTH: Dirigenten der nächstjährigen Festspiele werden *Muck* und *Fritz Busch* sein. Ersterer wird Ring und Parsifal, letzterer die Meistersinger leiten.

BERLIN: *Paul Hindemiths* Operneinakter »Mörder, Hoffnung der Frauen«, »Das Nusch-Nuschi« und »Sancta Susanna« werden nach Stuttgart, Frankfurt, Prag und Dresden demnächst an der Großen Volksoper zur Erstaufführung gelangen. Außerdem sind die beiden ersten Einakter vom Stadttheater in Essen, »Das Nusch-Nuschi« vom Stadttheater in Düsseldorf und »Mörder, Hoffnung der Frauen« vom Stadttheater in Lübeck für die neue Spielzeit erworben worden.

BOCHUM-DUISBURG: *Saladin Schmitt* kündigt in seinem neuen Spielplan besonders beachtenswerte Erstaufführungen und Neueinstudierungen an: »Julius Cäsar« (Händel), »Iphigenie« (Gluck), »Cosi fan tutte« (Mozart), »Weiberverschwörung«, »Der tapfere Soldat« (Schubert), »Nibelungenring«, »Lohengrin«, »Der fliegende Holländer« (Wagner), »Norma« (Bellini), »Pique Dame« (Tschaikowskij), »Der ferne Klang« (Schreker), »Palestrina« (Pfitzner), »Ariadne« (Strauß), »Die heilige Ente« (Gâl). Der Bühnentanz (Ute Ende-Gartz) wird die beiden Gluckschen Pantomimen »Semiramis« und »Don Juan« einstudieren.

BRESLAU: Der Intendant des Breslauer Stadttheaters *Heinrich Tietjen* plant für die kommende Spielzeit neben einer stattlichen Anzahl neueinzustudierender Werke (darunter u. a. »Ariadne«, »Barbier von Bagdad«, »Mona Lisa«), als Neuheiten für Breslau: »Iphigenie in Aulis«, »Euryanthe« (Bearbeitung von Lauckner-Tovey), »Der ferne Klang«, »Mareike von Nymwegen« (d'Albert), »Palestrina«, »Nachtglocke« (Donizetti in der Bearbeitung von Kleefeld), »Die heilige Ente« (Gâl). Außerdem ist ein Zyklus in Aussicht genommen, der die Entwicklung der deutschen komischen Oper darstellen und folgende Werke umfassen soll: »Doktor und Apotheker« (Dittersdorf), »Der betrogene Kadi« (Gluck), »Cosi fan tutte« (Mozart), »Der treue Soldat« und »Weiberverschwörung« (Schubert), »Hans Sachs« (Lortzing), »Die lustigen Weiber« (Nicolai), »Die Meistersinger« (Wagner), »Der Barbier von Bagdad« (Cornelius), »Der Widerspenstigen Zähmung« (Goetz), »Versiegelt« (Blech), »Die Abreise« (d'Albert), »Der Rosenkavalier« (Richard Strauß), »Don Gil mit den grünen Hosen« (Braunfels). Ferner ist ein

Mozart-Zyklus vorgesehen und eine Reihe von Ballettpantomimen, darunter »Todestarantella« von Bittner, Ballett von Hindemith und wenn möglich »Schlagobers« von Richard Strauß.

FRANKFURT a. M.: Die Leitung des Opernhauses gibt den für die laufende Spielzeit in Aussicht genommenen Arbeitsplan bekannt: »Freischütz«, »Mona Lisa«, »Orpheus und Eurydike« von Gluck, »Jenufa« von Janaček; »Der Evangelimann«, »Weihnachtsmärchen«, »Die Fürstin Klovansky« von Mussorgskij *(Uraufführung)*, »Der einzige Mann« von Bruno Hartl *(Uraufführung)*, »Cosi fan tutte«, »Sakahra« von Bucharoff *(Uraufführung)*, »Das Rheingold«, »Petruschka« und »Frühlingsfeier« von Strawinskij, »Der Sprung über den Schatten« von Křenek *(Uraufführung)*, »Frasquita« von Léhar, »Parsifal«, »Der goldene Hahn« von Rimskij-Korssakoff, »Walküre«, »Siegfried«, »Götterdämmerung«.

GRAZ: Von geplanten Erstaufführungen seien hervorgehoben: Händels »Julius Cäsar«, Braunfels' »Die Vögel«, Smigelskis »Die Königin vom Naschmarkt«. Das Ende der Spielzeit wird eine »Österreichische Festspielwoche« bilden.

KARLSRUHE: Der Arbeitsplan des Badischen Landestheaters sieht unter anderem folgende Werke vor: Händels »Tamerlan« (Uraufführung in textlicher und rezitativer Neufassung), »Josefslegende« von Richard Strauß, Pfitzners »Palestrina«, ferner die dreiaktige komische Oper »Don Gil mit den grünen Hosen« von Walter Braunfels (als erste Bühne nach der Münchener Uraufführung), Mozarts »Titus« und Marschners »Templer und Jüdin« (beide in textlicher und musikalischer Neubearbeitung).

ROSTOCK: Unter der Direktion *Ludwig Neubecks* wurde in der vorigen Spielzeit damit begonnen, unter dem Gesichtspunkt »Entwicklung der Oper vom Singspiel bis zur Gegenwart« den Spielplan zu gestalten. In dieser Saison werden folgende Werke erstmalig aufgeführt werden: Gluck, »Pilger von Mekka«; Händel, »Rodelinde«; Mozart, »Figaro« und »Gärtnerin«; Wagner, »Liebesverbot«; Marschner, »Vampir«; Verdi, »Falstaff«; Wolf, »Corregidor«; Thuille, »Lobetanz«; Graener, »Don Juans letztes Abenteuer«; Bleyle, »Hannesle und Sannele«; Cortolezis, »Das verfehmte Lachen«; Bittner, »Der Musikant«. Ferner: Dittersdorf, »Doktor und Apotheker«; Hiller, »Die Jagd«; Schubert, »Der treue Soldat« und »Die Weiberverschwörung«; Pergolesi, »Magd als Herrin«. — Die seit vier Jahren üblichen *Morgenfeiern* werden folgenden Komponisten gewidmet sein: Bach, Gluck (»Der betrogene Kadi«), Händel (Vortrag von Dr. O. Hagen), Schenk (»Dorfbarbier«), Lortzing (»Die Opernprobe«, Vortrag Georg Richard Kruse), Hugo Wolf, Richard Strauß.

WIEN: Die Staatsoper veranstaltet zur Feier des 50. Geburtstages *Julius Bittners*, des 60. Geburtstages *Richard Straußens* und des 100. Geburtstages *Friedrich Smetanas* musikalische Festlichkeiten. Richard Strauß wird ein Opern- und ein Konzertzyklus gewidmet, der seine sämtlichen Werke umfassen wird; zur Smetana-Feier wird eine in der Staatsoper bisher nicht aufgeführte Oper des Meisters, vermutlich »Das Geheimnis«, einstudiert.

Die Schubertschen Singspiele »*Der treue Soldat*« und »*Die Weiberverschwörung*« in der Neubearbeitung von Rolf Lauckner und Busch-Tovey wurden auch für die laufende Spielzeit von zahlreichen Bühnen des In- und Auslandes zur Aufführung erworben. Die Bayerische Landesstelle für gemeinnützige Kunstpflege in München hat sich das Aufführungsrecht des Singspiels »Der treue Soldat« in etwa 60 Orten Bayerns, Tirols und Vorarlbergs gesichert.

KONZERTE

BERLIN: *Neun »Melos«-Kammermusikveranstaltungen* mit Ur- und Erstaufführungen finden in der Konzertsaison 1923/24 unter der musikalischen Leitung von *Fritz Windisch* im Grotrian-Steinweg-Kammermusiksaal statt. Beginn Mitte Oktober. Aufnahmegesuche in die »Melos«-Gemeinschaft zur Erkenntnis zeitgenössischer Musik sind zu richten an Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b.

Die Leitung der zehn Konzerte der Staatskapelle ist in die Hände von *Bruno Walter*, *Fritz Busch* und *Erich Kleiber* gelegt worden.

BERN: Die beiden Sinfonien von Fritz Brun (Städt. Musikdirektor in Bern) werden in kommender Konzertsaison in verschiedenen Städten zur Aufführung gelangen. Seine 2. Sinfonie in B-dur wird zum zweiten Male in Berlin vom Philharmonischen Orchester gespielt, die 3. Sinfonie ist in Ludwigshafen dieses Frühjahr aufgeführt und für Frankfurt a. M. (Hermann Scherchen, Museumskonzerte) angenommen.

BOCHUM: *Rudolf Schulz-Dornburg* erwarb für den Konzertwinter 1923/24 folgende Werke zur Uraufführung: Trauermusik (Butting), Casellas »Elegia tragica«, Weigls 2. Sinfonie, Adolf Buschs »Sinfonische Chorphantasie«, Jarnachs »Sinfonische Musik«, Kammersinfonien von Butting, Gmeindl, Roters, und Frauenchöre bzw. Gesänge mit Kammerorchester von Lendvai, Gmeindl, Schoeck, Toch und Webern. Ihre deutsche Erstaufführung sollen erleben: Doppers »Ciaconna«, Smetanas »Prager Karneval«, Holsts »Christushymne«. Zur Leitung des Keußlerschen Oratoriums »Jesus von Nazareth« wurde der Komponist als Gastdirigent geladen.

DORTMUND: Für den Herbst ist hier ein modernes Orgelmusikfest unter Leitung des Musikdirektors *Holtschneider* geplant.

DRESDEN: *Hans Gâls* Chor und Orchesterwerk »Mors et vita« wird im kommenden Winter unter *Fritz Busch* in Dresden zur Uraufführung kommen. »Rondo burlesk«, eine neue Orchesterschöpfung des Dresdener Opernkapellmeisters *Kurt Striegler*, wurde von Fritz Busch zur Uraufführung in den Sinfoniekonzerten der Dresdener Staatsoper angenommen.

FRANKFURT a. M.: Der von *Fritz Gambke* geleitete Chorverein plant für diesen Winter drei Konzerte mit Orchester, für November Mendelssohns »Elias«, für Februar Bachsche Kantaten und für den Frühling wieder Haydns »Schöpfung«. In Gemeinschaft mit dem Sängerchor des Lehrervereins sollen bis zum Frühjahr Schönbergs Gurrelieder vorbereitet werden.

In den Museumskonzerten werden unter *Hermann Scherchens* Leitung an seltener gehörten Werken aufgeführt werden: Das Konzert für Violine von Viotti und das für zwei Violinen von Bach, das Violoncellkonzert von Schumann, die Ouvertüren »Idomeneo« von Mozart, »Ali Baba« von Cherubini, »Ruy Blas« von Mendelssohn und »Nebukadnezar« von Verdi, sowie die sinfonische Dichtung »Scheherazade« von Rimskij-Korssakoff und die 6. Sinfonie von Bruckner; von Werken führender Komponisten der Gegenwart u. a.: Waldhornkonzert und Alpensinfonie von Strauß, Romantische Suite von Reger, Violinkonzert von Pfitzner, 7. Sinfonie von Mahler, »Appalachia« von Delius, Orchesterlieder (op. 8) von Schönberg und Violinkonzert von Busoni; schließlich an ganz neuen Werken: Concerto grosso von Petersen (Uraufführung), »Fontana di Roma« von Respighi, Pulcinella-Suite von Strawinskij und Klavierkonzert von Křenek.

Ernst Wendel ist zum Leiter der zwölf großen Montagskonzerte des Frankfurter Orchestervereins berufen worden.

HAMBURG: Eine neue einsätzige Sinfonie von *W. v. Waltershausen*, die erste Schöpfung des Komponisten auf diesem Gebiet, wird im Winter unter der Leitung Waltershausens in Hamburg ihre Uraufführung erleben. Das neue Werk trägt den Titel »Apokalyptische Sinfonie«.

MEININGEN: In den diesjährigen Abonnementskonzerten der Landeskapelle unter *Peter Schmitz* sind als Erstaufführungen Werke von Bruckner: 1. und 5. Sinfonie; Mahler: 3. Sinfonie; Borodin: 2. Sinfonie; R. Stefan: Musik für Orchester; Pillney: 1. Sinfonie; O. Besch: E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre; Hindemith: Nusch-Nuschi; Unger: Jahreszeiten; Strauß: Alpensinfonie; Schönberg: Pelleas und Melisande, sowie die Kantate »Von deutscher Seele« von Pfitzner in Aussicht genommen.

OLDENBURG: *Julius Kopsch* beabsichtigt in seinen diesjährigen Abonnementskonzerten einen umfassenden Überblick über die gesamte sinfonische Musik zu geben. Von Stamitz, Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven wird über die Romantiker die Brücke zu Berlioz, Liszt, Brahms und Bruckner geschlagen werden. Der neueren Musik wird Berücksichtigung werden, indem Strauß, Mahler, Hausegger, Reznicek, Pfitzner u. a. zu Gehör kommen.

REYKJAVIK: Eine Triovereinigung, bestehend aus dem Geiger *Fritz Peppermüller*, Cellist *Paul Plenge*, Pianist *Ernst Schacht*, wird in das Musikleben Islands einrangieren. Während diese Künstler in der isländischen Hauptstadt Reykjavík konzertieren, wird *Otto Busch* aus Dortmund als Hilfslehrer in der Musikschule zu Akureyri (Nordisland) seine Tätigkeit ausüben.

STETTIN: *Robert Wiemann* wird im Konzertwinter 1923/24 an selteneren Werken zu Gehör bringen: Händels »Judas Makkabäus«, Pfitzners »Von deutscher Seele«, Mahlers 3. und 8. Sinfonie und als Uraufführung eine Orchestersuite von Adolf Leßle.

STUTTGART: *Gerhard v. Keußlers* Oratorium »Jesus aus Nazareth« wird in diesem Winter hier zur Aufführung gelangen. Außerdem stehen Aufführungen dieses Werkes in Heidelberg, Jena, Bochum und Halle bevor.

Generalmusikdirektor Leonhardt hat für die Konzerte des Landestheaterorchesters eine

neue viersätzige Sinfonie in A-dur von *August Halm* (Wickersdorf bei Saalfeld) zur Uraufführung angenommen.

WIEN: *Alexander Zemlinskys* »Lyrische Sinfonie«, das neueste Werk des Komponisten, wird unter seiner persönlichen Leitung in der ersten Hälfte der Konzertsaison in Wien zum erstenmal gespielt werden.

TAGESCHRONIK

Herzliche Bitte! Kunstsinnige *Saarbrücker* Bürger beabsichtigen, in ihrer Stadt eine mit gutem deutschen Noten- und Buchmaterial auszustattende »*Öffentliche Musikbücherei*« ins Leben zu rufen — nach dem Muster der in München, Stuttgart, Berlin, Leipzig, Hamburg u. a. m. und auch im Auslande (Österreich, Holland usw.) errichteten Anstalten solcher Art. Es braucht nicht des Eingehenderen dargelegt zu werden, wie wichtig es ist, an der Saar tunlichst zu fördern, was nur immer zur Erhaltung und Befestigung unserer Kultur und Kunst dient. Alle, die beim Aufbau des Werkes mithelfen wollen, werden freundlichst ersucht, neue und gut erhaltene *gehaltvolle Musikalien* jeder Gattung, kernhafte *Bücher* und Schriften über Musik sowie *Geldbeiträge* einzusenden an Dr. Krome, Saarbrücken, Konservatorium für Musik.

Von der *Mozartschen Sinfonie Nr. 221* in C-dur für zwei Oboen, zwei Hörner und Streichquartett waren bisher nur die Anfangstakte bekannt. Im Benediktinerstift Lambach in Österreich wurde dieser Tage das Originalmanuskript der Sinfonie gefunden. Auf Ersuchen Guido Adlers in Wien wurde ein Teil des Musikarchivs des Stifts dem Musikhistorischen Institut der Universität Wien zu Studienzwecken zur Verfügung gestellt. Bei der Durchsicht der Sendung kam die verschollene Sinfonie zum Vorschein. An der Autorschaft Mozarts kann kein Zweifel bestehen. Das Werk reiht sich stilistisch Mozarts Wiener Sinfonien von 1767 bis 1768 an. Die Salzburger Festspielhausgemeinde will die Sinfonie zur Aufführung bringen.

Um eine Lücke in der Veröffentlichung alter bedeutender Musiker auszufüllen, hat das Kapitel der *Glaubensgemeinde Ugrino* die Herausgabe sämtlicher Werke *Dietrich Buxtehudes* beschlossen. Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Freiburg i. Br. unter Leitung von Herrn Prof. Dr. *Willibald Gurlitt* ist mit der Bearbeitung betraut worden. Es wird jährlich ein Band von 7—8 Bogen bei vorzüglicher Ausstattung erscheinen. Subskriptionen können schon jetzt gezeichnet werden.

Ernst Eduard Taubert konnte vor kurzem seinen 85. Geburtstag feiern. Seine Werke, die an den Schönheitsidealen unserer Klassiker festhalten, zeigen ihn stets als feinsinnigen Musiker und bedeutenden Könner.

Zum Ehrenbürger der Stadt Wien wurde *Arnold Rosé* zu seinem 60. Geburtstag am 24. Oktober ernannt. Außerdem wird der Künstler durch Prägung einer Rosé-Medaille geehrt.

Hugo Bock, der Seniorchef des Musikhauses Bote & Bock, beging am 25. Juli die Feier seines 75. Geburtstages.

Sigmund v. Hausegger ist von der Leitung des Münchener Konzertvereins zurückgetreten.

Fritz Heitmann, der Organist der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, wurde als außerordentlicher Lehrer für Orgelspiel an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen.

An Stelle des scheidenden Kapellmeisters Wohllebe ist *Adolf Kienzl* von der Deutschen Oper in Prag an die Bremer Oper berufen worden.

Der Hannoverer Kapellmeister *Richard Lert* ist nach erfolgreichem Gastspiel als *Generalmusikdirektor nach Mannheim* berufen worden.

Hans Oppenheim wird im Winter die musikalische Leitung der Bremerhavener Oper übernehmen.

Bernhard Sekles, der bisherige Lehrer am Hochschen Konservatorium für Musik in Frankfurt a. M., hat kürzlich die Leitung dieser Anstalt, und zwar vorläufig, für ein Halbjahr übernommen.

Heinz Unger, der bereits im vorigen Jahr in Magdeburg gastierte, ist für diesen Winter von der Stadt *Magdeburg* eingeladen worden, einen Teil ihrer *Stadttheaterkonzerte* zu leiten.

Die *Dresdener Staatskapelle* konnte das Jubiläum ihres *375jährigen Bestehens* feiern.

Auf Antrag des »*Hilfsbundes für deutsche Musikpflege e. V.*« hat der Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung den Saal der staatlich akademischen Hochschule für Musik in Berlin für zehn Einführungskonzerte für die nächste Konzertzeit kostenlos zur Verfügung gestellt, um besonders bedürftigen und begabten Künstlern den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen.

Seit Jahren macht sich das Fehlen jedes Nachwuchses für *Horn* bemerkbar. Die Direktion der *Staatlichen Hochschule für Musik* ist be-

reit, geeigneten Bewerbern für dieses Instrument besondere Förderung zuteil werden zu lassen. Bewerber unter 16 Jahren können in die der Hochschule angegliederten Orchesterschule des Deutschen Musikerverbandes aufgenommen werden, ältere können direkt in die Hochschule eintreten.

Das Kölner Konservatorium für Musik in der Wolfstraße wird von der Stadt übernommen und in eine *Städtische Hochschule für Musik* umgewandelt.

Die Würzburger Oper mußte geschlossen werden.

Ein neuer *Coolidge-Preisbewerb* ist für das Jahr 1924 ausgeschrieben worden. Der Preis von 1000 Dollar wird verliehen für die beste Kammermusikkomposition für eine oder mehrere Vokalstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten. Letzter Termin für die Einsendung von Manuskripten ist der 15. April 1924. Nähere Auskunft erteilt Hugo Kortschak, 1054 Lexington Avenue, Neuyork City.

Auch in Berlin hat sich eine Ortsgruppe der *Reger-Gesellschaft* gegründet. Anfragen usw. sind an die Firma N. Simrock, Berlin W 50, Tauentzienstr. 6b, Abteilung Max-Reger-Gesellschaft, zu richten.

Franks kleines Tonkünstlerlexikon wird in 12. Auflage vom Verlag Carl Merseburger in Leipzig vorbereitet. Die Neubearbeitung ist Prof. Dr. *Wilhelm Altmann* in Berlin übertragen.

Dr. *Herbert Biehle* bittet Besitzer von Briefen des Musikhistorikers *Carl v. Winterfeld* (1784 bis 1852) um gefl. Mitteilung nach Charlottenburg 2, Grolmanstr. 12.

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Im Zusammenhang mit dem ersten Internationalen Kammermusikfest der Gesellschaft im August 1923 in Salzburg (über dessen Verlauf an anderer Stelle berichtet ist *) fand die viertägige Delegiertenkonferenz statt, deren Beratungen zu wichtigen Beschlüssen und Vereinbarungen über das Wirken der Gesellschaft führten. Als Delegierte der einzelnen Landessektionen waren erschienen: Für *Belgien:* Alphonse Ornon; *Dänemark:* C. Christiansen, Svend Felumb; *Deutschland:* Hermann Springer, Rudolf Schulz-Dornburg; *England:* Edwin Evans; *Frankreich:* Arthur Honegger; *Holland:* Sam Dresden; *Italien:* Alfredo Casella; *Österreich:* Paul Stefan, Egon Wellesz; *Spanien:* Juan José Montecou; *Schweden:* Eric Bengtson, Gunnar Joansen; *Schweiz:* Ernest Ansermet, W. Reinhart; *Tschechoslowakei:* K. B. Jirak, Alexander Zemlinsky. Den Vorsitz führte *Edward Dent* aus London. Berichte über die Tätigkeit der Landessektionen in den genannten Staaten und außerdem in Holland, Polen, Rußland, Vereinigte Staaten von Nordamerika wurden verlesen.

Es wurde beschlossen, das nächste Kammermusikfest wiederum in Salzburg in den ersten Tagen des August abzuhalten und außerdem der Einladung der tschechoslowakischen Sektion Folge zu leisten und Ende Mai 1924 in Prag mehrere Orchesterkonzerte mit neuen Werken zu veranstalten.

Zu Mitgliedern der Jury für die Vorbereitung der nächsten Feste in Prag und Salzburg wurden gewählt: E. Ansermet (Schweiz), Béla Bartók (Ungarn), Alfredo Casella (Italien), Eugene Goossens (England), Charles Koechlin (Frankreich), Rudolf Schulz-Dornburg (Deutschland), Vaclav Stepan (Tschechoslowakei).

Zu Stellvertretern in der Jury wurden bestimmt: Simonsen (Dänemark), Réti (Österreich), Pijper (Holland), Roland-Manuel (Frankreich), De Falla (Spanien), Szymanowsky (Polen), Suter (Schweiz).

In der Diskussion wurden hauptsächlich die Befugnisse der Jury bestimmt und begrenzt. Demgemäß ist die Jury vollkommen unabhängig von den einzelnen Sektionen, in ihren Entschlüssen nicht an die Vorschläge der Sektionen gebunden. Die Mitglieder der Jury sind nicht gewählt als Vertreter der nationalen Sonderinteressen ihrer Heimatländer, sondern als Sachwalter der Internationalen Gesellschaft. Die einzelnen Landessektionen haben Vorschläge zu machen betreffend Auswahl geeigneter Werke zu den internationalen Festaufführungen.

Die italienische Sektion hatte vor Monaten einen Protest eingelegt gegen die Entscheidung der Jury und sich von der Teilnahme am Salzburger Fest zurückgezogen. Trotzdem nahm Casella an der Delegiertenkonferenz teil. Bei der Erörterung des Protestes wurde der Konflikt beigelegt durch die befriedigenden Erklärungen Casellas, die einer Zurücknahme des Protestes gleichkommen. Italien wird

*) Siehe »Die Musik« XVI/1 (Oktober 1923) »Internationale Kammermusik in Salzburg« von Adolf Weißmann.

weiterhin im Rahmen der Gesellschaft tatkräftig weiterarbeiten.
Die Konferenz fand keinen Anlaß, Veränderungen vorzunehmen in der Organisation der Gesellschaft, die den einzelnen Landessektionen völlige Selbständigkeit zuerkennt.
Die geschäftliche Vorbereitung, die Sorge für die Aufführungen, die Verhandlungen mit den teilnehmenden Künstlern werden einem Bureau übergeben, das als Zentralstelle aller internationalen Veranstaltungen fungiert. Zum Leiter dieses Bureaus, das unter Aufsicht der Schweizer Sektion steht, wurde H. W. Draber in Zürich bestimmt. *Hugo Leichtentritt*

TODESNACHRICHTEN

AARBURG: Auf ihrem Gute in der Schweiz ist *Emilie Herzog*, die weltbekannte, hervorragende Bühnen- und Konzertsängerin, plötzlich verschieden. Sie war an der Hofoper in München und Berlin tätig. Man würdigte ihre Verdienste 1900 durch die Ernennung zur Königlich preußischen Kammersängerin und beschäftigte sie von 1903 bis 1910 in einem Lehramt für Sologesang an der Charlottenburger Hochschule für Musik. Die vortreffliche Künstlerin war die Gattin des bekannten Musikschriftstellers Dr. Heinrich Welti und hat die letzten Lebensjahre im Ruhestand verlebt.

BERLIN: Ein tragisches Geschick hat Professor *Hermann Lafont*, den ausgezeichneten Berliner Pianisten und Pädagogen, im eben vollendeten 50. Lebensjahre plötzlich dahingerafft. Vor Jahresfrist noch in der Vollkraft seines Schaffens, überfiel ihn vor einigen Monaten ein Augenleiden, das im Laufe des Sommers in teilweise Blindheit überging. Eine Operation in der Jenaer Universitätsklinik brachte leider statt Hilfe in wenigen Tagen den Tod.

ERFURT: Der verdiente Oberregisseur der Frankfurter Oper, *Richard Kraehmer*, ist hier gestorben. Er stand kurz vor seinem 25jährigen Künstlerjubiläum.

RIGA: *Hans Schmidt*, Professor am staatlichen Konservatorium in Riga, der als Musiker wie als Schriftsteller hervorgetreten ist, ist im hohen Alter gestorben. Er war eng befreundet mit Brahms, der Schmidts Gedicht »Sapphische Ode« vertont hat.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Als klingende Erläuterung des Artikels »Atonale Musik« können wir als erstmalige Veröffentlichung ein Lied des Autors »*Abendphantasie*« (Friedrich Hölderlin) bieten. Der Musiker *Josef Matthias Hauer* (geb. 1883) lebt in Wien. Er hatte sich dem Lehrerberufe zugewandt und tritt erst seit dem Jahre 1913 als Komponist hervor. Sein Buch »Vom Wesen des Musikalischen« erregte in Musikerkreisen starkes Aufsehen.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Beethoven: Sinfonien Nr 2, 4 und 7. Kleine Part. Wiener Philharm. Verl., Wien.
Bridge, Frank: Summer. Tone Poem. Part. Augener, London.
Geiser, Walther (Neubabelsberg): op. 5, Ouvertüre zu einem Lustspiel, noch ungedruckt. Material leihweise durch Edit. Bernoulli, Basel-Berlin.
Haydn, Jos.: Sinfonie Nr 8 (B), 13 (G), 17 (C) »L'ours«, 18 (fis) »Abschieds«-S. Kleine Part. Eulenburg, Leipzig.
Jacobi, Wolfgang (Berlin-Lichterfelde O.): op. 12, Sinfonietta (D) f. Streichorch., noch ungedruckt.
Jordan, Sverre: op. 22, Norwegiana. Suite. Part. Raabe & Plothow, Berlin.
Peterka, Rudolf: op. 8, Triumph des Lebens. Ein rhapsod. Vorspiel f. gr. Orch. Klav.-A. (O. Schulhof). Simrock, Berlin.
Prokofieff, Serge: op. 20, Ala und Lolly. Suite. Kleine Part. Gutheil (Breitkopf & Härtel), Leipzig.
Soro, E.: Suite Sinfonica Nr 2. Ricordi, Milano.
Wischnegradski, A.: op. 14, En Bourgogne. Fantaisie symphon. sur deux airs bourguignons. P. u. St.; Klav. vierh. (N. Artzibuscheff). Belaieff, Leipzig.
Zilcher, Hermann: op. 23, Sinfonie Nr 2 (f); op. 48, An mein deutsches Land. Vorspiel (Chor ad lib.). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

b) Kammermusik

Bilke, Rudolf (Breslau): Trio f. Klav., V. u. Vc. (d), noch ungedruckt.
Boieldieu, A.: op. 5, Trio (D) p. Piano, Viol. et Vc. (G. de Saint-Foix). Sénart, Paris.
Boughton, Rutland: Celtic Prelude. Trio in one movement for Piano, Viol. and Cello. Augener, London.
Brodersen, Viggo: op. 17, Streichquartett (G). Kleine Part. u. St.; op. 18, Sonate (gis) f. Violc. u. Pfte. Steingräber, Leipzig.
Broqua, Alfons: Quintette (g), p. Piano, 2 Viol., Alto et Vc. Sénart, Paris.
Busch, Adolf: op. 21, Sonate (G) f. Viol. u. Klav. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Elmas, Stephan: Klavierquartett (d) und Trio (B). Steingräber, Leipzig.
Gretchaninoff, A.: op. 87, Sonate (D) f. Viol. u. Pfte. Gutheil (Breitkopf & Härtel), Leipzig.
Halm, Aug.: Drei Sonaten f. 2 Viol. u. Pfte. Zwißler, Wolfenbüttel.
Hillmann, Karl: op. 56, Capriccio. Quintett f. Fl., Ob., Klar., Horn u. Fag. Kleine Part. u. St. André, Offenbach.
Hirsch, Max (Spandau): op. 5, Streichquartett (c) noch ungedruckt.
Jacobi, Wolfgang (Berlin-Lichterfelde O.): op. 14, Streichquartett Nr 2 (d), noch ungedruckt.
Jemnitz, Alex. (Budapest): Trio f. 2 Ob. u. Engl. Horn. — Sonate f. 2 Violonc., noch ungedruckt.
Jones, Daniel: op. 7, Sonate (atonal) f. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin.
Lefmann, Paul (Bremen): 2. Sonate f. Violine u. Klav., noch ungedruckt.
Malipiero, G. F.: Stornelli e ballate p. Quartetto d'archi. Ricordi, Milano.
Mattheson, Joh.: Zwölf Kammersonaten f. Flöte u. Pfte, in freier Bearbeitung zum 1. Male hrsg. von Ary van Leeuwen. Zimmermann, Leipzig.
Müller-Rehrmann, Fritz (München): op. 11, Streichquartett (c), noch ungedruckt; op. 12, Kleine Suite f. Klav. zu 4 Hdn. Selbstverlag.
Peters, Rudolf: op. 8, Streichquartett (a). Kleine Part. Simrock, Berlin.
Queylar, Jean de: Quatuor à cordes. Sénart, Paris.
Rasse, François: Sonate pathétique p. Violonc. et Piano. Sénart, Paris.
Robert, Gustave: Trio in one movement for Piano, Viol. and Cello. Goodwin & Tabb, London.
Sachs, Léo: Sonate p. Alto et Piano. Sénart, Paris.
Smetana, Friedrich: Streichquartett Nr 2 (d). Kleine Part. Eulenburg, Leipzig.
Smyth, Ethel: op. 7, Sonate (a) f. Viol. u. Pfte. Univers.-Ed., Wien.
Vierne, L.: Pièce p. Cor et Piano. Leduc, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Beck, Reinhold J. (Berlin): op. 35, Drei Intermezzi f. Klav. Uraufführung durch W. Gieseking. Selbstverlag.
Boyce, Ethel: English Lyrics, f. Pfte. 2 Books. Augener, London.
Brahms, Joh.: Konzert f. Viol. Für Klav. bearb. (P. Klengel). Simrock, Berlin.
Busch, Adolf: op. 19, Fantasie über J. S. Bachs Rezitativ aus der Matthäus-Passion »Mein Gott, warum hast du mich verlassen«, und den Choral »Aus tiefster Not schrei ich zu dir« f. Orgel. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Doyen, Albert: Intérieurs. 16 Pièces p. Piano. Leduc, Paris.
Fabritius, Ernst: Konzert (d) f. Viol. Ausg. m. Klavier. Rob. Forberg, Leipzig.

Gerlt, Richard: Suite (A), ders. Variationen u. sinfon. Epilog üb. ein Thema von Franz Schubert (Ein Schubert-Roman in Tönen). Molldurverlag, Hildesheim.

Giorgetti, F.: Metodo p. eserciarsi a ben suonare l'Alto-Viola. Ediz. rived. (A. Consolini). Ricordi, Milano.

Hauer, Jos. Matthias: Atonale Musik. Klavierstücke. Schlesinger, Berlin.

Jacobi, Wolfgang (Berlin-Lichterfelde O.): op. 9a, Sonate (fis), op. 9b, Passacaglia u. Fuge (g), op. 16a, Sonate (ohne Tonart), op. 16b, Fantasien über ein eigenes Thema, noch ungedruckt.

Kempff, Wilhelm: op. 17, Zwei lyrische Suiten f. Pfte. (E, As). Simrock, Berlin.

Klosé, H.: Concertino p. Clarin. av. Piano (Paul Jeanjean). Leduc, Paris.

Lalo, Edouard: op. 20, Symphonie espagnole f. Viol. m. Orch. Kleine Part. Eulenburg, Leipzig.

Lefmann, Paul (Bremen): Trauerfantasie f. Klav., noch ungedruckt.

Liebling, Georg (München): Klavierkonzert; Violinkonzert, noch ungedruckt.

Müller-Rehrmann, Fritz (München): op. 6, Fünf lyrische Klavierstücke. Selbstverlag.

Niemann, Walter: op. 92, Das magische Buch f. Klav. Simrock, Berlin.

Philippart, Renée: Trois petites Pièces p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Poldowski: Caledonian Market. 8 Pfte Pièces. Chester, London.

Prokofieff, Serge: op. 26, Klavierkonzert Nr 3 (C). Ausg. f. 2 Klav. Gutheil (Breitkopf & Härtel), Leipzig.

Ribollet, Albert: Dans la rue. Douze pièces pittoresques p. Piano. Hérelle, Paris.

Rösel, Artur: Violinkonzert (D), noch ungedruckt.

Soro, E.: Concerto (D) p. Pfte e Orch.; Sonate Nr 3 (D) p. Pfte. Ricordi, Milano.

Telemann, Geo. Phil.: Fantaisies p. le Clavecin. 3 Douzaines. Hrsg. von Max Seiffert. Breslauer, Berlin. (Veröffentlichungen der Musik-Bibl. Paul Hirsch, Frankfurt a. M., Nr 4.)

Torelli, Gius.: op. 8 Nr 8, Concert (c) p. Viol. Edit. av. Piano (Marc. Pincherle). Sénart, Paris.

Wiener, Jean: Sonatine syncopée p. Piano. Eschig, Paris.

Wladigeroff, Pantscho: op. 9, Zehn Impressionen f. Pfte. Universal-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Beethoven: Fidelio. Kleine Part. Einleitung von Wilh. Altmann. Eulenburg, Leipzig.

Nestler, Gerhard (Leipzig): Signor Formica. Kom. Oper in 3 Aufzügen. Dichtung nach E. T. A. Hoffmann von Carl Stang, noch ungedruckt.

Simon, James, Dr. (Berlin-Grunewald): Die Frau im Stein, in 3 Aufzügen, Dichtung von Rolf Lauckner, noch ungedruckt.

Strawinskij, Igor: Les noces. Scènes chorégraphiques russes avec chant et musique. Chester, London; Rouart-Lerolle, Paris.

Thomas, Vincent: A tale of Alsatia. A picaresque written and arranged as a musical comedy for the Concert platform by Norman Ingram. Goodwin & Tabb, London.

Unger, Hermann, Dr. (Köln): Musik zu Shakespeares Sturm, noch ungedruckt; Uraufführung 2. September, Köln.

Wintzer, Richard (B.-Friedenau): Salas y Gomez. Drama in einem Vorspiel und drei Aufzügen, noch ungedruckt.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bach, Joh. Seb.: Weihnachtsoratorium. Part. rev. u. mit Vorwort versehen von Arnold Schering. Eulenburg, Leipzig.

Casadesus, Francis: Contes et chansons du jeune temps p. une voix et Piano. Deiss & Crépin, Paris.

Defresne, André: Trois chants grecs p. une voix et Piano. Eschig, Paris.

Duboscq, Claude: Cantiques aux saints de l'hiver. Sénart, Paris.

Duske, Friedr. Karl, Dr. (B.-Friedenau): Gesang (Leo Sternberg); Geheimnis (Rich. Dehmel) f. eine Singst. u. kleines Orch. Part. Selbstverlag.

Fouret, Maurice: 6 Mélodies sur des paroles de T. Klingsor. Eschig, Paris.

Graener, Paul: op. 62, Sechs Eichendorff-Lieder f. Ges. mit Pfte. Kistner, Leipzig.

Gui, V.: Cantata p. Soprano e Tenore, Coro e Orchestra. Ricordi, Milano.

Herrscher-Clement, J.: Trois images d'Asie. Texte de Renée Frachon. P. une voix et Piano. Sénart, Paris.

Lamy, Fernand: Trois Poèmes. Paroles de Paul Fort. P. une voix et Piano. Sénart, Paris.

Lefmann, Paul (Bremen): Der Mümmelsee. Ballade f. Männerchor, noch ungedruckt; Uraufführung im Januar unter Ernst Wendel.

Manziarly, Marcelle de: Six chants p. une voix et Piano. Sénart, Paris.

Orban, M.: Deux Cramignons Wallons p. Soli et Chœur mixte. Eschig, Paris.

Poppen, Herm. Meinhard: Ein deutsches Hirtenspiel nach Liedern des Volkes zusammengest. u. f. zwei- oder dreist. Kinderchor (oder Frauenchor), Solost., Solo-Viol. u. Org. (oder Klav.), bearbeitet, mit verbind. Text. Orgel- (Klav.-) Ausz. Hochstein, Heidelberg.

Ranse, Marc de: Triptyque sur des vers de Francis Jammes. P. une voix et Piano. Sénart, Paris.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE GEBURT DER MUSIKALISCHEN IDEE BEI BEETHOVEN

VON

HERMANN HANS WETZLER-KÖLN

»Eine unter Menschen wandelnde Welt — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch!«
Richard Wagner

Wer je vom starken Zauber, vom Schauer der Beethovenschen Kunst erfaßt worden ist, empfindet, daß diese Klangwunder einem unergründlichen Quell entspringen, ahnt den Unterboden einer geheimnisvollen Urmacht, dem diese Töne entströmen. Mit Fug und Recht können wir sagen, Beethoven ist der Mittler einer dämonischen Naturgewalt, seine Kunst ist das Spiegelbild des ewig schaffenden Weltgeistes — ein elementares Phänomen, immer neu wie der Frühling, unerschöpflich in seiner Vielgestaltigkeit, unfaßbar in der Kraft und der Zartheit seiner Kundgebungen. Er ist in mehr als einem Sinne der weiseste aller Denker und seine Sprache ist die Verkünderin unergründlichen Tiefsinns; wie auf keinen anderen vor ihm und nach ihm läßt sich auf Beethoven die Carlylesche Charakteristik Shakespeares anwenden: »Er ist sichtbarlich geistig verwandt mit der unsichtbaren Welt.« Seine Werke offenbaren uns zwei bestimmende Wesenszüge des Genies überhaupt: das Einssein seiner Konzeptionen mit der Natur und die architektonische Gestaltungskraft in der technischen Durchführung dieser Konzeptionen. Homer, Shakespeare, Goethe, Beethoven, Franz von Assisi, Michelangelo, Dürer und in unserer Zeit Hans Thoma vereinigen diese Eigenschaften in höchstem Maße. Die Schöpfungen dieser Heroen bringen uns in einen innigeren Konnex mit den Geheimnissen der Welt als alle Erkenntnisse der Wissenschaft.*)
Keine Wunder der Spektralanalyse, keine Berechnung von Lichtjahrentfernungen werden uns jemals mit solch lebendiger Ahnung des Weltgeistes erfüllen, uns in so fühlbaren Konnex mit der geheimnisvollen Ordnung des »bestirnten Himmels« bringen, wie z. B. die erlebte Durchführung des ersten Satzes der IX. Sinfonie (vom c-moll-Fugato ab). Hier fühlen wir unmittelbar die Gegenwart der dämonischen inneren Triebkräfte, die da furchtbare Himmelskatastrophen ebenso gesetzmäßig hervorbringen, wie sie in jedem Grashalm des Feldes lebendig sind. Solche Tongebilde lassen uns symbolisch das Werden natürlicher Gestaltungen, so auch das Entstehen gewaltiger Naturereignisse miterleben. Zuweilen vernehmen wir dabei in wundersamer Verdichtung überlang ausgesponnenes Dämmern und Sinnen, unvermittelte Ausbrüche, plötzliches Zurückweichen ungeheurer Tonfluten, die dem inneren

*) In welchem Maße das Genie als Mediator der Natur auf uns einwirkt, erläutert eine Stelle aus Goethes italienischer Reise vom 2. Dezember 1786, Rom: »Und ich bin in dem Augenblicke so für Michelangelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann.« — Wer hat wohl beim Anblick des Lauterbrunner Tales die ganze transzendentale Großheit empfunden, die uns Hans Thomas Bild dieses Tales vermittelt!

Blick dunkelste Abgründe erschließen; dann wieder zärtliches Verweilen auf wonnigen Melodiefragmenten. Das Eigenartige, scheinbar Phantastische dieser Tongestalten entstammt keiner Willkür; es ist vielmehr der notwendige, ins Monumentale gesteigerte Ausdruck einer elementaren Gesetzlichkeit, ja, wir dürfen es schlechthin als ein die Geheimnisse dieser Gesetzlichkeit offenbarendes ideales Improvisieren ansprechen.

In der richtigen Erkenntnis ihrer Unerschöpflichkeit, der unendlich bedeutsamen Vieldeutigkeit ihres Wesens hat man Beethovens Kunst von den verschiedensten Ausgangspunkten her zu deuten versucht. Indessen ist es verwunderlich, daß die verdienstvollsten hier bemüht gewesenen Forscher in der langen Reihe ihrer kritischen Untersuchungen eine hervorstechende Eigenheit des Beethovenschen Schaffens kaum je gestreift haben. Sie ist in mancher Hinsicht ganz besonders aufschlußreich. Eine streng wissenschaftliche Einsicht in die hier gemeinten Zusammenhänge bleibt vielleicht einer zukünftigen, genetisch vergleichenden Psychologie vorbehalten.*) Aber die genannte Eigentümlichkeit des schaffenden Beethoven ist für den musikalischen Vortrag vieler seiner Werke von solch bestimmender Bedeutung — viele seiner am schwersten verständlichen Sätze sind in Wahrheit so durchgehend davon beherrscht, daß es schon der Mühe lohnt, einige deutlich erkennbare Kundgebungen dieser Eigentümlichkeit seines Schaffens in ihrer blühenden Mannigfaltigkeit einmal nebeneinander zu stellen und vergleichend ins Auge zu fassen. Es handelt sich bei ihnen allen um ein Prinzip des Werdens Beethovenscher Gestaltungen überhaupt, das nur in den meisten anderen Fällen weniger deutlich zutage tritt. Der Ausdruck »Geburt der musikalischen Idee« drängt sich dafür als begriffliche Andeutung auf.

Eine Reihe Beethovenscher Einleitungen (Prokopen) und Übergänge scheint mir am meisten geeignet, das Gesagte zu verdeutlichen. Sie lassen uns das notabene *ideelle* Schaffensprinzip *dieses* Schöpfers ahnend verstehen.

Um unseren Grundgedanken nicht mißzuverstehen, muß man zunächst das Typische der Beethovenschen Prokope in seinem Unterschiede von der Prokope im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu erfassen suchen. Bei dieser letzteren handelt es sich um die sogenannte Introduktion etwa der Sinfonien und Kammermusikwerke Haydns und Mozarts; sie findet sich auch bei allen Nachfolgern dieser Meister bis in die Gegenwart. Diese »Prokope« steht in lediglich *ästhetischem* Zusammenhang mit dem durch sie eingeführten Thema — in ihr wird nur durch stimmungsverwandte Elemente rhythmischer, melodischer oder modulatorischer Natur der Eintritt des fertigen Hauptgedankens vorbereitet. Dagegen ist das Prinzip der typisch Beethovenschen Einleitung ein wesentlich anderes. Sie steht immer in streng *genetischem* Zusammenhang mit dem Hauptgedanken, den sie einführt; sie bereitet ihn in seinem *struktur-*

*) Wie sie neuerdings besonders aussichtsreich der Tonpsychologe und Philosoph Felix Krueger angebahnt hat: Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, Band I (1914).

*gesetzlichen Aufbau**) vor, sie entwickelt ihn aus seinem ersten rhythmischen Urkeim bis zur fertigen musikalischen Gestalt. Oft in wenigen Takten schält sich das Thema sichtbarlich aus der ersten verhüllten Gestalt, in der es aus dem Unterbewußtsein emporstieg, heraus; oft in lang ausgedehnter langsamer Entwicklung in allmählichem, aber Schritt für Schritt zu verfolgenden Wachstum. Zwar finden sich in der Gesamtheit der Werke Beethovens auch manche Prokopen, die, äußerlich und für sich allein betrachtet, sich in nichts Wesentlichem von der hergebrachten, feststehenden Form unterscheiden; aber auch in diesen läßt sich durch vergleichende Zergliederung ein latenter *genetischer*, d. h. entwicklungsgesetzlicher Zusammenhang mit dem Hauptthema nachweisen. Wenn Schopenhauer »die Ideen der Welt und ihrer menschlichen Erscheinungen, im Sinne des Platon aufgefaßt,« als »das Objekt der schönen Künste überhaupt« bezeichnet, »in der Musik aber selbst eine Idee der Welt erkennen zu müssen« glaubt, — wenn Wagner in Beethoven »denjenigen Musiker ersieht, dessen Werke der Welt erst jenes tiefe Geheimnis der Musik erschlossen haben«, so finden wir diesen tiefsinnigen Gedanken in Beethovens Prokopen merkwürdig bestätigt. Ihre typische Art, das Werden eines musikalischen Gedankens unserem inneren Auge darzustellen, macht uns zu verstehenden Zeugen des Geburtsvorganges der Idee überhaupt. Hier verfolgen wir sehenden Auges und mitfühlend die Genesis einer genial erschaffenen, daher sachlich absolut bedeutsamen Idee — aus dem ersten Dämmern ihres geheimnisvollen Urgrundes, durch alle Zwischenstufen ihres stetigen Werdeganges bis zur plastischen Gestaltung der Melodie. So scharf dies schöpferische Prinzip in vielen Werken Beethovens gekennzeichnet ist, so außerordentlich mannigfaltig, so fern von jeder Schematik, so unerschöpflich in seinem gemütsbestimmten Reichtum an Phantasie **) tritt es in die Erscheinung.
Es sei mir gestattet, an der Hand von Beispielen einige Kundgebungen dieses Prinzips vergleichend zu verfolgen.

Beispiel I.

Die Prokope des ersten Satzes der A-dur-Sinfonie

Da das leuchtende Fortissimo sowie die visionäre Oboenmelodie und die übrigen melodischen Elemente dieser Prokope von lediglich ästhetischer, episodischer Bedeutung sind, wenden wir unser Augenmerk auf das für unsere Untersuchung Wesentliche dieser Einleitung: die Entstehung des rhythmischen Kernes des Hauptthemas des ersten Satzes.
Wir glauben den Urkeim dieses Rhythmus in der Sechzehntelbewegung der Violoncelli und Kontrabässe auf E im zehnten Takt zu erkennen; diese bildet während des Verlaufs der folgenden fünf Takte den verschleierten Unterboden der von dem sinnenden Motiv der Klarinetten und Fagotte (s. Notenbeispiel 1,

*) Vgl. Krueger, Arbeiten . . . I, 1 (verschiedene Stellen).
**) »Alle produktive Phantasie und Mannigfaltigkeit stammt aus dem Gemüte. Dieses ist das Ordnungsprinzip der Gefühls- und Willenswelt, damit der Welt überhaupt.« (Krueger.)

S. 164) unterbrochenen, in das Fortissimo hineinwachsenden Terzenskalen der I. und II. Geigen. Im 29. Takt, während des Gesanges der I. Violinen, welche die Oboenmelodie jetzt übernehmen, tritt die charakteristische Sechzehntelbewegung wieder auf — zunächst in zwischen zwei Instrumentengruppen (Oboe-Fagott und Cello-Kontrabaß) geteilter, halbtaktiger, dann vierteltaktiger Gliederung (s. Notenbeispiel 2, S. 164).
Im Verlauf der nun folgenden Wiederholung des durch kanonische Behandlung modifizierten Fortissimo in der Dominante verschwindet diese gleichtönige Sechzehntelbewegung vorübergehend, tritt indessen im 48. Takt bei dem abermaligen Gesang der I. Violinen mit dynamisch gesteigerter Intensität auf — wieder in halbtaktiger, respektive vierteltaktiger Gliederung (s. Notenbeispiel 3, S. 165), und leitet so in den bedeutungsvollen Abschnitt der Prokope über, den wir als die »Geburt der Idee« bezeichnen möchten (53. Takt). Wir vernehmen, von den zart sinnenden Holzbläsern zweimal unterbrochen (s. Notenbeispiel 4, S. 164), die allmähliche Zerlegung der gleichmäßigen, bereits im 10. Takt gehörten Sechzehntelbewegung. Die einzelnen Schläge ertönen in immer weiteren Zwischenräumen — ein Moment des Schweigens — die Gegenwart des sinnenden Genius hält uns im Bann — wir ahnen das Entstehen eines neuen Gedankens. Da blitzt das Urelement eines neuen Rhythmus auf (60. Takt); die identischen Töne der soeben zerlegten Sechzehntelbewegung gliedern und gestalten sich jetzt zusehends zum geschlossenen Rhythmus (s. Notenbeispiel 5 und 5a, S. 166, 167). Wir »miterleben« den Verdichtungsprozeß des elektrisierenden, den ganzen ersten Satz beherrschenden Motivs. War die erste Phase des Verfahrens analytisch, so ist diese synthetisch.
Konnten wir in der Einleitung der A-dur-Sinfonie ein bewußtes, geradezu sichtbares Gestalten des den ganzen ersten Satz dominierenden ◡ — ⁄— Bakcheios feststellen, so erkennen wir in dem Einleitungssatz zur Fuge der B-dur-Sonate op. 106 ein wesentlich anders gerichtetes Verfahren. Während in jener Prokope Beethoven sichtlich der aktiv bewußte Gestalter ist, erscheint er in dem Einleitungssatz zur Fuge mehr als objektiver Beschauer der »in schwankender Erscheinung schwebenden« Tongebilde — bis er am Ende dieses Satzes eines der melodischen Fragmente, und zwar das scheinbar wesenloseste, aus dem wechselvollen Spiel der Klangphantasie mit kühnem Entschlusse herausgreift und in dem titanenhaften Fugenthema zum »dauernden Gedanken befestigt«. Hier können wir sagen: nicht Beethoven dichtet — *es* dichtet in ihm! — Hans v. Bülow glaubt in diesem Einleitungssatze »mehr ästhetische Beziehung zum Vorangehenden als zum Nachfolgenden« zu erkennen. Dies ist einer der äußerst seltenen Fälle, in denen es gewagt werden darf, Bülow in Sachen Beethoven zu widersprechen. Aus unserem analytischen Versuch ergibt sich, im Gegensatz zu Bülows Behauptung, ein *genetischer* Zusammenhang mit der Fuge von zwingender psychologisch gesetz-

licher Notwendigkeit. Bemerkenswert ist dabei vor allem, daß sämtliche unter Nr. 1, 5, 8, 11, 14 angeführten improvisatorischen Anläufe in ihrem thematischen Gehalt weder in den beiden vorangehenden Sätzen, noch in der darauffolgenden Fuge enthalten sind — einzig und allein der als idée fixe bezeichnete Dezimenschritt gelangt zur thematischen Entwicklung. Bülow fühlt, daß der Sinn des fraglichen Einleitungssatzes *nicht* der eines rein ästhetischen Einheitszusammenhanges mit dem Folgenden ist. Aber er unterläßt es, den eigentlichen Sinn des Einleitungssatzes positiv zu bestimmen: als eines notwendigen Niederschlages der inneren, *psychologischen* Genesis der Fuge (s. Notenbeispiel 6 und 6a, S. 168, 169).

Erläuterung zum Beispiel II. (Einleitungssatz der Fuge der Sonate Opus 106.)

1. Freie Improvisation.
2. Entstehung des rhythmischen Keimes des Fugenthemas (zunächst als Jambus) aus der Umkehrung des Oktavenschrittes der vorangehenden improvisatorischen Figur.
3. Entstehung des charakteristischen Dezimenschrittes des Themas in der Umkehrung; die Kontur der Melodie leuchtet von ferne, wie durch dichte Schleier, wird jedoch noch nicht fixiert.
4. Verflüchtigung der melodischen Kontur.
5. Harmonische Ausweichung nach dem entfernten Ges-dur, Beginn eines erneuten Suchens (auf harmonisch und rhythmisch neuer Basis), das sich alsbald resultatlos ebenfalls verflüchtigt.
6. Abermaliges Auftreten des melodischen Fragmentes, das von hier ab die Bedeutung einer im untersten Bewußtsein schlummernden idée fixe annimmt.
7. Abermalige Verflüchtigung derselben.
8. Erneutes Improvisieren und Suchen (in H-dur — eigentlich ein verkapptes, mystisches Ces-dur).
9. Verflüchtigung und Nachsinnen.
10. Abermaliges zartes, quasi mahnendes Auftauchen der idée fixe, deren latente Ausbauungsmöglichkeiten noch nicht erkannt zu sein scheinen.
11. Neuer, kraftvoller Entschluß — ein Klingen wie fernes, geisterhaftes Sturmläuten — Aufruf zur Tat. Dieser Entschluß wird um so deutlicher zum Ausdruck kommen, wenn sich der Spieler beim Beginn des Allegro (♩ = 112) (s. Notenbeispiel 6) eine ideelle Enharmonik — eigentlicher Beginn des gis-moll, vorstellt.
12. Bewußtes, gewaltsames Abbrechen der Improvisation, gewissermaßen als sei auf diesem Wege das Ersehnte nicht zu finden.
13. Erneutes, unbewußtes Gebanntsein von der idée fixe und abermalige Verflüchtigung derselben.
14. Erneutes Phantasieren (in A-dur) unter Anwendung der Oktavenfolge der ersten Improvisation, die jetzt eine wärmere, innigere melodische Weiterentwicklung findet.
15. Längeres Nachsinnen auf dem Triller »e«.
16. Genesis des eigentlichen Fugenthemas. Eine neue Melodie scheint über dem nun heftigen Pulsieren der idée fixe entstehen zu wollen; der Anlauf zu dieser scheinbaren Melodiebildung verflüchtigt sich indessen sehr bald, und der die ganze gewaltige Fuge dominierende rhythmische Kern schält sich jetzt aus dem Vortext gewaltsam zuckender Rhythmen sichtbarlich und triumphierend heraus.
17. Überleitende Beruhigung in der Bewegung —.
18. Anschließend letztes Auftauchen der idée fixe in ihrer visionären Gestalt.
19. Die linke Hand ergreift die Umkehrung der idée fixe. Diese Umkehrung fixiert gleichzeitig den charakteristischen aufsteigenden Dezimenschritt des Fugenthemas in seiner Originalgestalt, sowie den nun endgültig festgesetzten Rhythmus; der Baß dieses Taktes wirft gewissermaßen den Schatten des Fugenthemas voraus.

Die fünf ersten Takte des Allegro risoluto bilden die ungeheuer schwungvolle, bereits alle melodischen Elemente des Themas enthaltende Einleitung zur Fuge. Auf die metrische Eigentümlichkeit des Enjambement im sechsten Takt sei besonders hingewiesen.

Beispiel III.

Die Genesis des Hauptthemas des letzten Satzes des Es-dur-Klavierkonzerts (s. Notenbeispiel 7, S. 170).

Der Mittelsatz, eine seiner weltentrücktesten Melodien, verklingt. Wie in einem Wolkenmeer von zauberischen Farben und beseligenden Düften, die

noch niemals Menschensinn empfunden, entschweben die letzten Klänge dieses herrlichen Gedichtes. Das Adagio ist beendet. Pianissimo, aber kühn und verheißungsvoll schreitet der Baß vom H auf das B, das wir sogleich als ideellen Quartsextakkord empfinden. Drängt sich uns hier nicht das Bild des improvisierenden Beethoven auf? Wir sehen geradezu, wie seine Finger träumerisch, quasi willenlos über die Töne des Es-dur-Akkordes gleiten (s. Notenbeispiel 8, S. 164), ein bedeutungsvolles Verweilen und Nachsinnen auf b (s. Notenbeispiel 9, S. 164). Ein plötzlicher Entschluß — und mit ungestümer Energie bricht das wie durch eine blitzähnliche Eingebung aus dem vorhergehenden Arpeggiando gewonnene, zum allbezwingenden Rhythmus verdichtete Thema des letzten Satzes hervor (s. Notenbeispiel 10, S. 171).

Beispiel IV.

Ouvertüre: Weihe des Hauses

Der flüchtige, quasi hingeworfene Anfangsgedanke (s. Notenbeispiel 11, S. 164) kondensiert sich nach lang ausgedehntem Wechselspiel zwischen Streichern und Flöte, Oboe und Fagott in stufenweise aufsteigender Fortschreitung (s. Notenbeispiel 12, S. 166) im fünften Takt zu einem scharf ausgeprägten Rhythmus (s. Notenbeispiel 13, S. 166), der nach sechstaktiger Steigerung und Verkürzung (s. Notenbeispiel 14, S. 166) in das Hauptthema der Ouvertüre (s. Notenbeispiel 15, S. 166) überleitet. Der Verdichtungsprozeß ist hier besonders deutlich veranschaulicht.

Beispiel V. Sechstes Trio (s. Notenbeispiel 16, S. 172)

Die im 13. Takt beginnende dreitaktige Sechzehntelfigur leitet in die zweitaktige espressivo-Melodie des Klaviers über (s. Notenbeispiel 17, S. 167). Im 18. Takt übernehmen Violoncello und Violine in der Nachahmung den ersten Takt dieser Melodie (s. Notenbeispiel 18, S. 167), die indessen nicht dem Klavier analog weitergeführt wird, sondern Violoncello und Violine wiederholen den Septimenschritt (s. Notenbeispiel 19, S. 167), der hier durch die Fermate einen sinnenden, Charakter annimmt. Durch die Weiterführung dieses Septimenschrittes in die Oktave (s. Notenbeispiel 20, S. 165) verfolgen wir die genetische Gestaltung des Allegro-Themas des ersten Satzes.
Den tieferen Sinn dieser und aller verwandten Tongebilde musikalisch auszudeuten, fordert vom Reproduzierenden ein ebenso inniges wie weitblickendes Sicheinstellen auf das Außerordentliche dieser Konzeptionen — ein lebendiges Einswerden mit der schöpferischen Seele des Tondichters selbst, bis an die Grenze, an der sich das Reproduzieren zum eigenen Schaffen steigert (Bülow nennt es: »receptive Genialität«); dann erst kann die vorhin umschriebene »ideale Improvisation« nach ihren Wesenszügen zum vollen, auch dem Hörer sich mitteilenden Erlebnis werden.
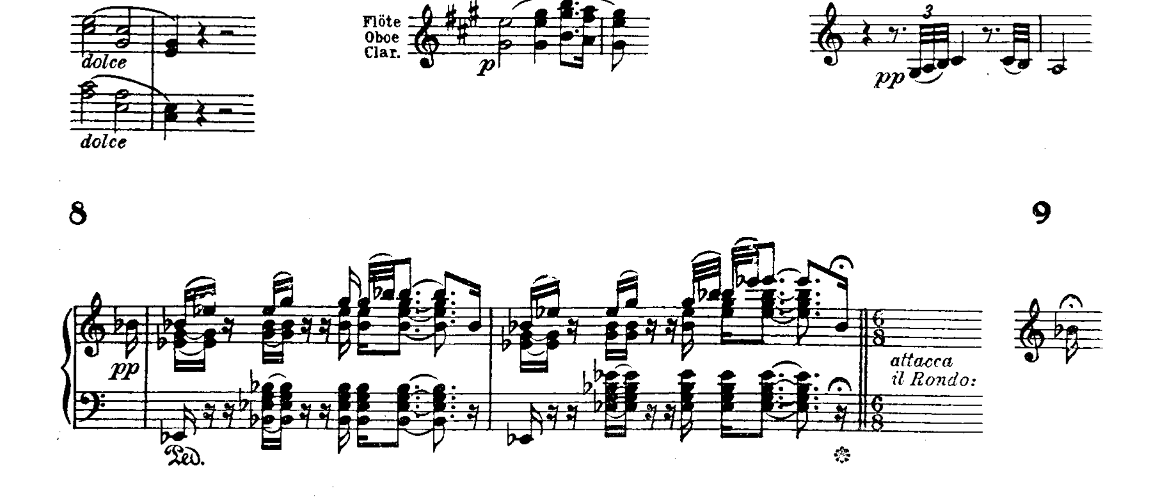
Ich möchte meine Ausführungen nicht schließen, ohne noch auf einen Sinfoniesatz wenigstens hinzuweisen, der in besonderem Maße, sogar während der Dauer des ganzen Stückes, von unserem Prinzip der Geburt der Idee beherrscht ist: das Andante der c-moll-Sinfonie, ein traumhaftes, *Selbstzweck gewordenes* Spiel mit den Elementen der Musik — in gewisser Weise den Dürerschen Schnörkelzeichnungen analog, die aus einer ununterbrochenen Linie gebildet sind — ein zum künstlerischen Gehalt erhobener Prozeß des Suchens, Fliehens, des Sinnens, des kraftvollen Sichentschließens, der Verflüchtigung und Wiederverdichtung. Das Spiegelbild einer im untersten Bewußtsein webenden Traumwelt — eine Improvisation von ungreifbar verflüchtigender Zartheit, in deren Verlauf torsoartig die Konturen des lapidaren Hauptgedankens plötzlich aufragen und wieder entschwinden wie im Spiel der Abendwolken der Gipfel eines Alpenkolosses. Ein seltsames Traumgedicht — fern, fern vom Hauche nur menschlicher Empfindungen und Leidenschaften. Es ist die mystische Passion des reinen Geistes.

Das musikalische Wiedererzeugen der Grundidee kann hier einzig und allein auf dem Wege geschehen, daß der Vortrag vom rein Musikalischen, das er virtuos beherrscht, sich ins transzendental Gedankliche erhebt.
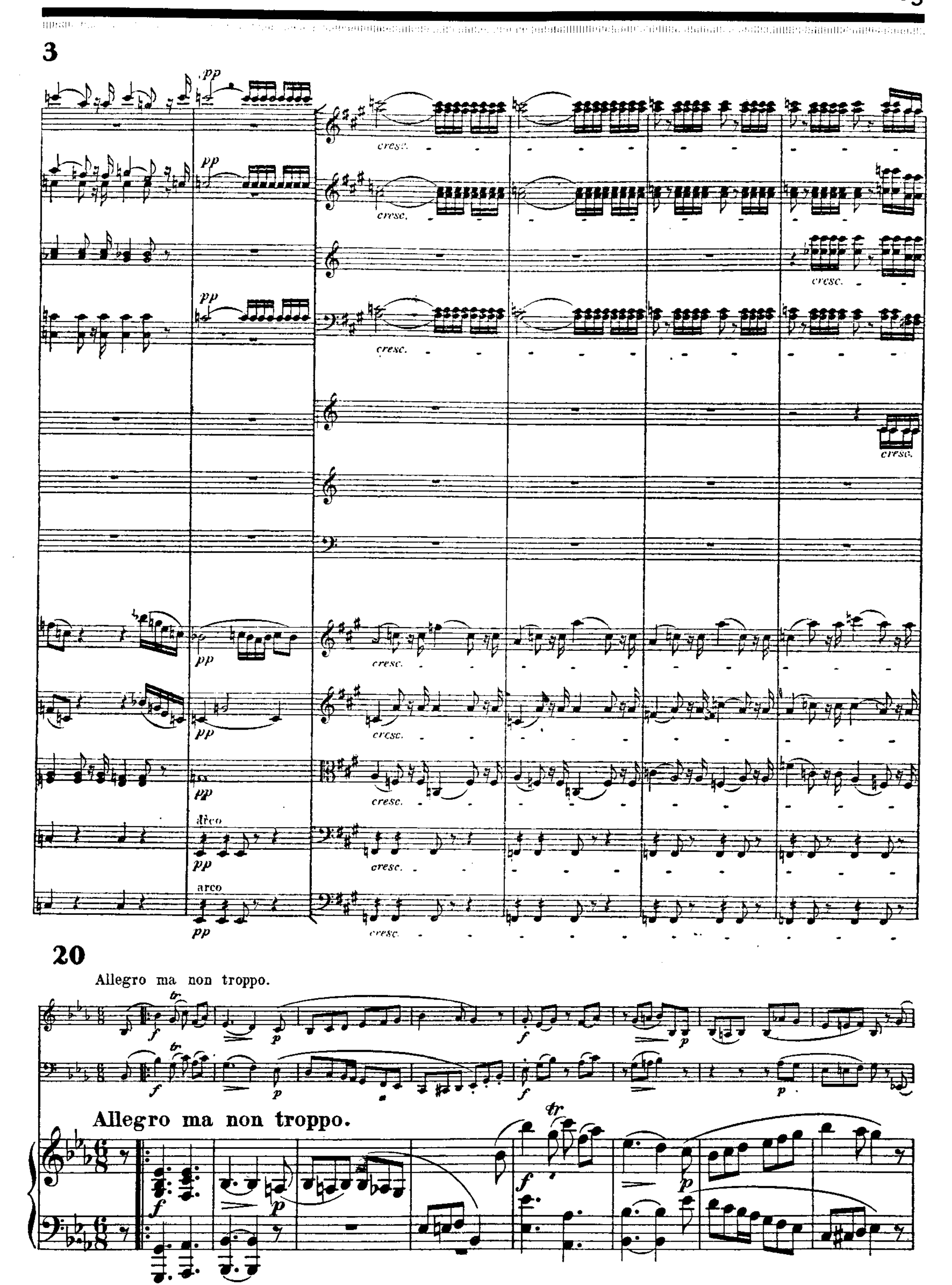
Diese Auffassung des Andante dürfte vielleicht »naturalistischen Musikfreunden«, die eine pastose Vortragsweise vorziehen, als etwas »weit hergeholt« erscheinen — jenen vielen, für die »Distanz zum Kunstwerk« ein leerer Begriff ist, die vor lauter »Musizierfreudigkeit« sich ahnungslos im Allerheiligsten häuslich niederzulassen pflegen. Als »präventive Verteidigung« gegen den von solcher Seite nicht unwahrscheinlichen Vorwurf: ich hätte im Voranstehenden eine Hypothese der »Komponiermethode« Beethovens aufstellen wollen, möchte ich diesen Betrachtungen zum Beschluß das Faksimile eines Beethovenschen Blattes hinzufügen (s. Beilage und Notenbeispiel 21, S. 173). Es ist meines Wissens bisher unbekannt geblieben. Es bildet eine treffliche Ergänzung unseres analytischen Versuches über die Genesis der typischen Beethovenschen Prokope, denn im Gegensatz zu dem dadurch gewonnenen Einblick in die ideelle Werkstätte des Genius gibt dieses Blatt das bloß zeitliche Nacheinander der Einfälle wieder; insofern erläutert es einigermaßen Beethovens technische Arbeitsmethode. Als erster Einfall dieses Satzes scheinen die letzten vier Takte der Periode entstanden zu sein. Darauf folgte die Konzeption des Anfangs, der, von einigen wenigen Änderungen im 6. Takt abgesehen, gleich in der endgültigen Gestalt fixiert wurde. In Beispiel 7 findet sich noch eine Variante der ersten vier Takte, die aber nicht beibehalten wurde. Die zwei letzten Takte der Periode sind dagegen in neun verschiedenen Lesarten vorhanden (Beispiele 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10), unter welchen die endgültige Fassung dieser Schlußtakte nicht vertreten ist. Beispiel 11 ist in der dritten Variation des ausgeführten Satzes verwendet worden.
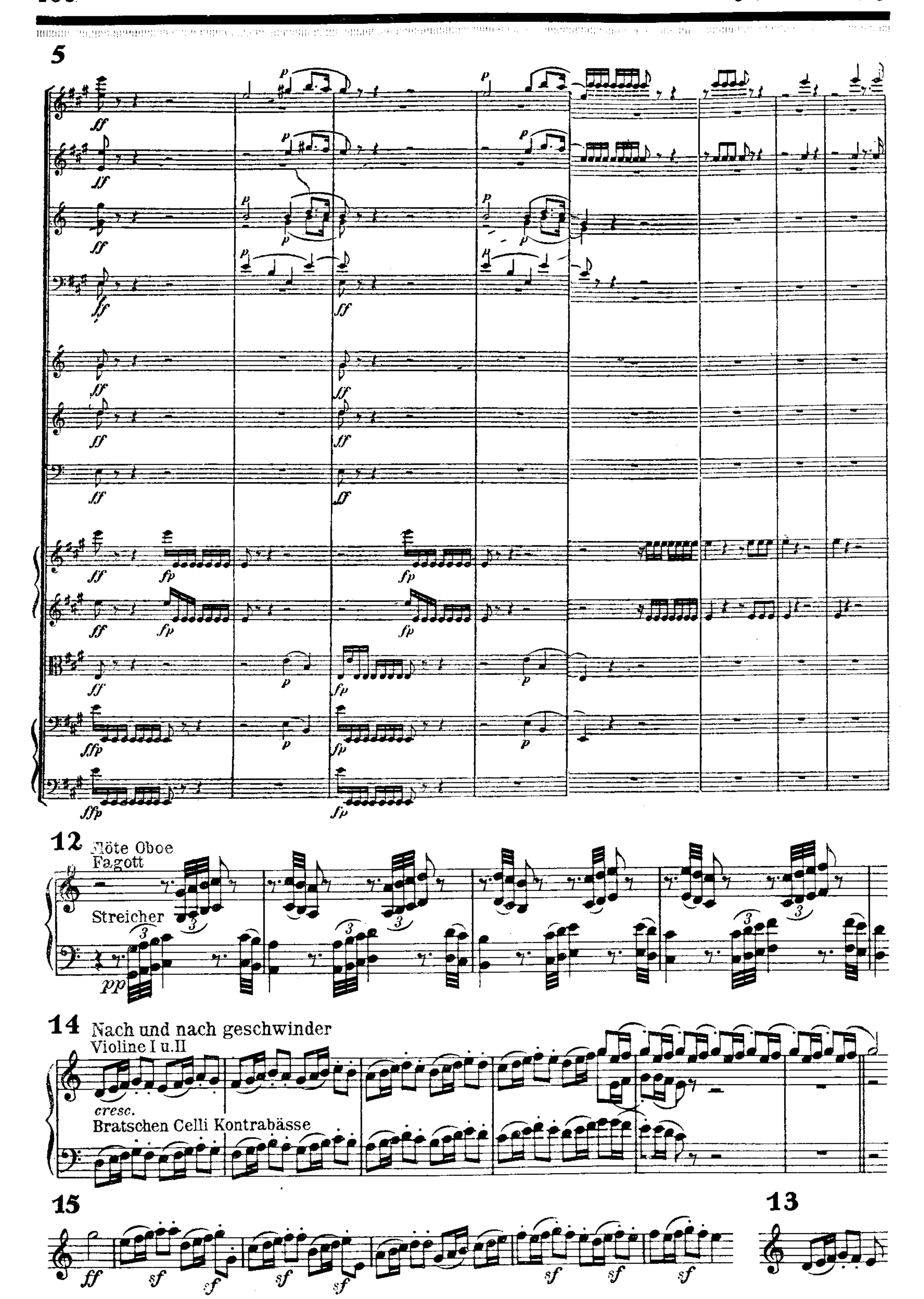
2

1 **4** **11**
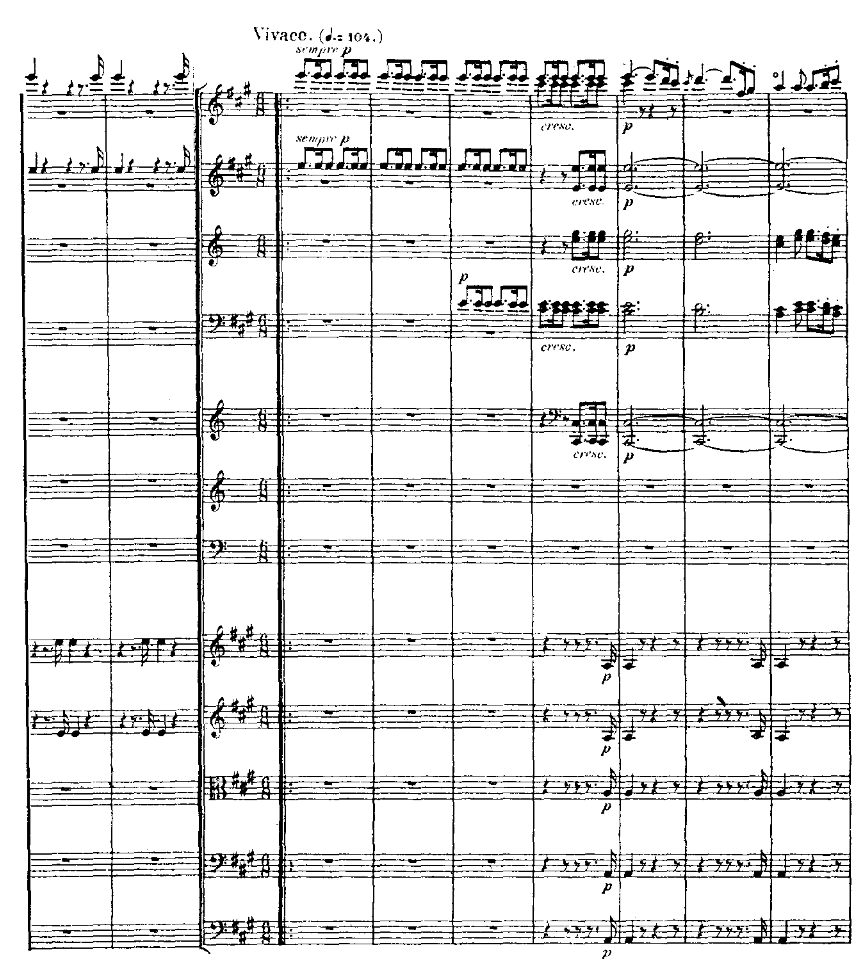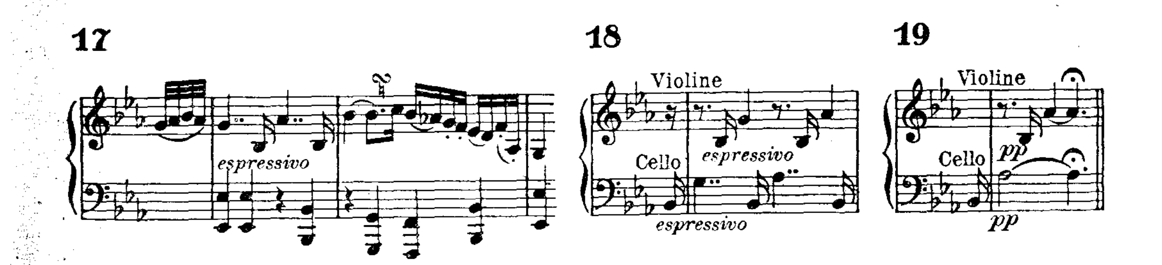


8 **9**
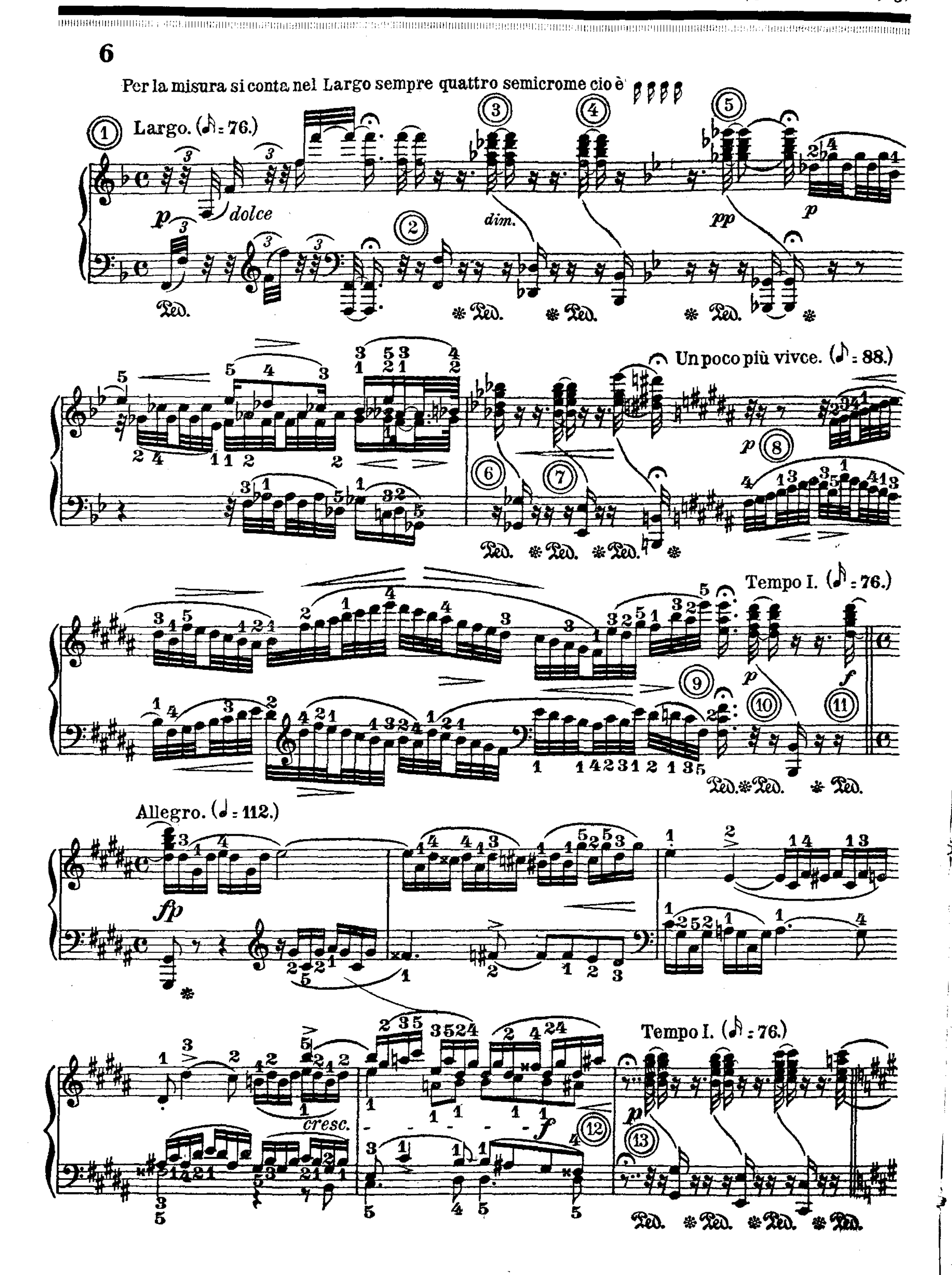

3
pp
cresc.
arco
20
Allegro ma non troppo.
tr
f
p
Allegro ma non troppo.

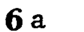

5
12
Flöte Oboe
Fagott
Streicher
14
Nach und nach geschwinder
Violine I u.II
cresc.
Bratschen Celli Kontrabässe
15
13

5a


Vivace. (♩. = 104.)
sempre p
sempre p
cresc.
p


17
espressivo
18
Violine
Cello
espressivo
espressivo
19
Violine
Cello
pp
pp


6
Per la misura si conta nel Largo sempre quattro semicrome cioè
Largo. (♪ = 76.)
dolce
dim.
Un poco più vivce. (♪ = 88.)
Tempo I. (♪ = 76.)
Allegro. (𝅗𝅥 = 112.)
cresc.
Tempo I. (♪ = 76.)



ten. poco rubato (lungo) a tempo dim. pp senza Ped.

cresc. accelerando
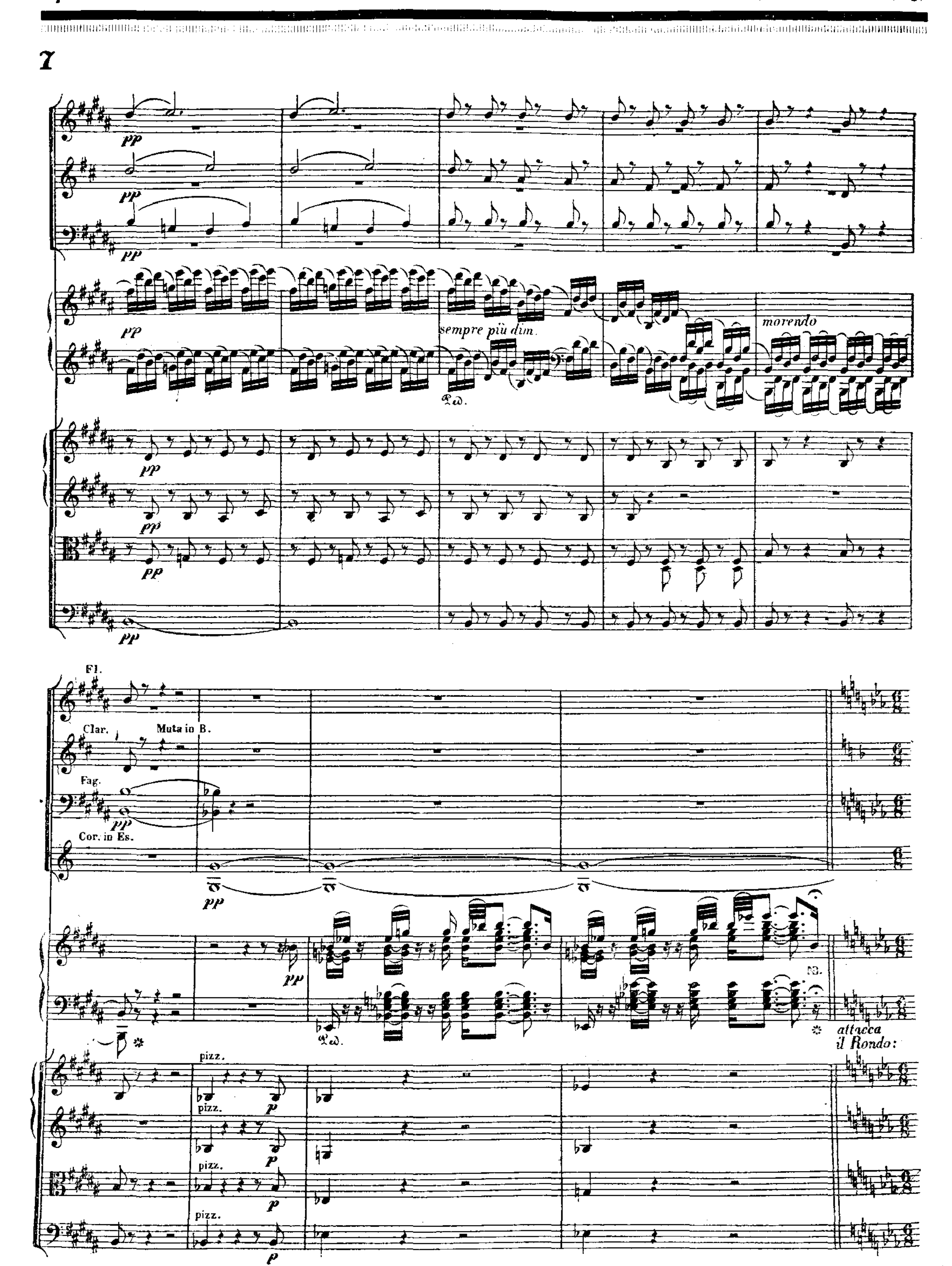
Prestissimo. dim. ri - tar - dan - do pp

Allegro risoluto. (♩ = 138.)
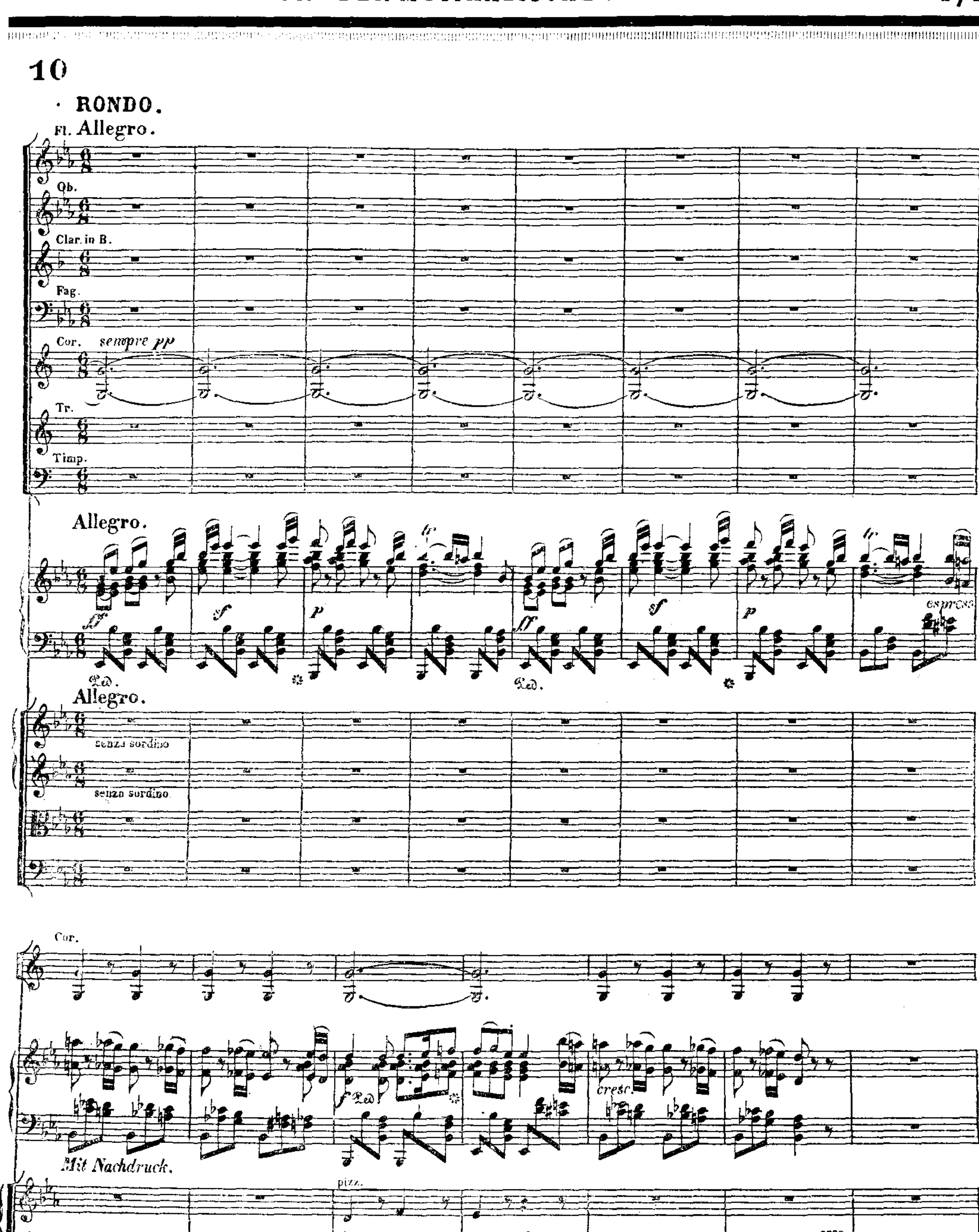
Fuga a tre voci, con alcune licenze

cresc. f ff sf p

crescendo


7
pp
sempre più dim.
morendo
Fl.
Clar.
Muta in B.
Fag.
Cor. in Es.
pizz.
p
attacca
il Rondo:
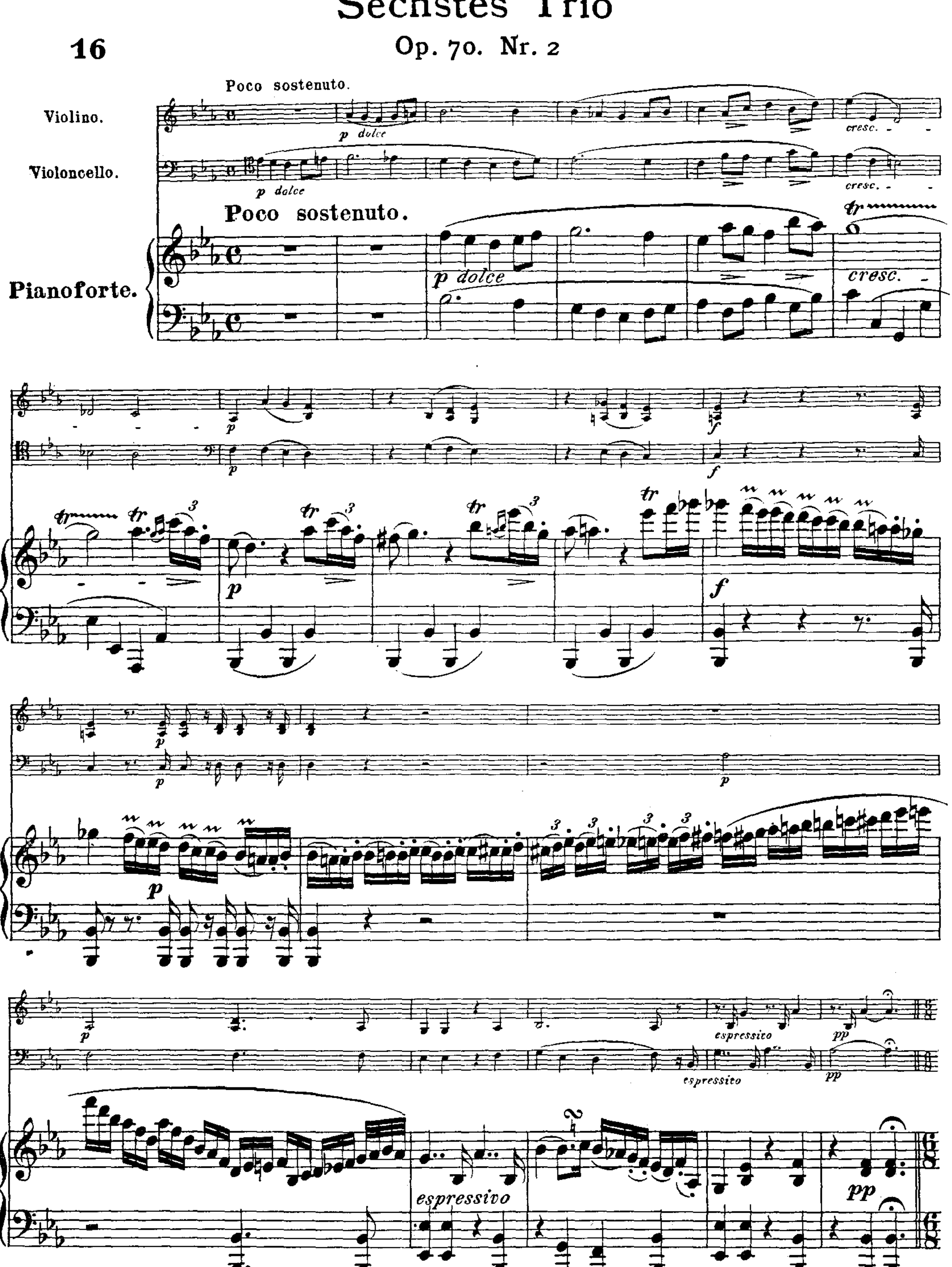
10

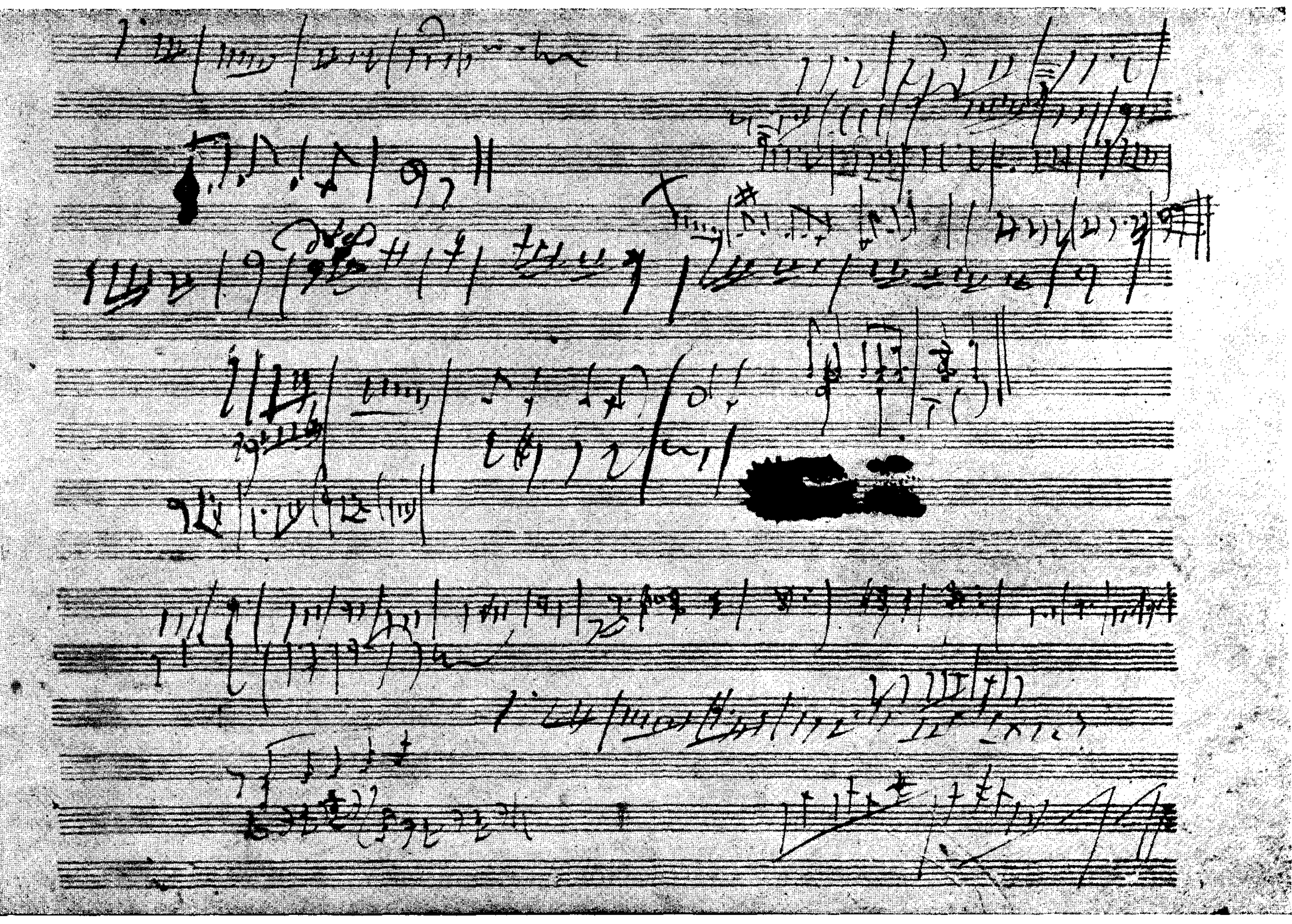

RONDO.
Fl. Allegro.
Ob.
Clar. in B.
Fag.
Cor. sempre pp
Tr.
Timp.
Allegro.
ff
sf
p
espress.
Allegro.
senza sordino
senza sordino
Cor.
cresc.
Mit Nachdruck.
pizz.
arco
p
cresc.
Vlc.

Sechstes Trio

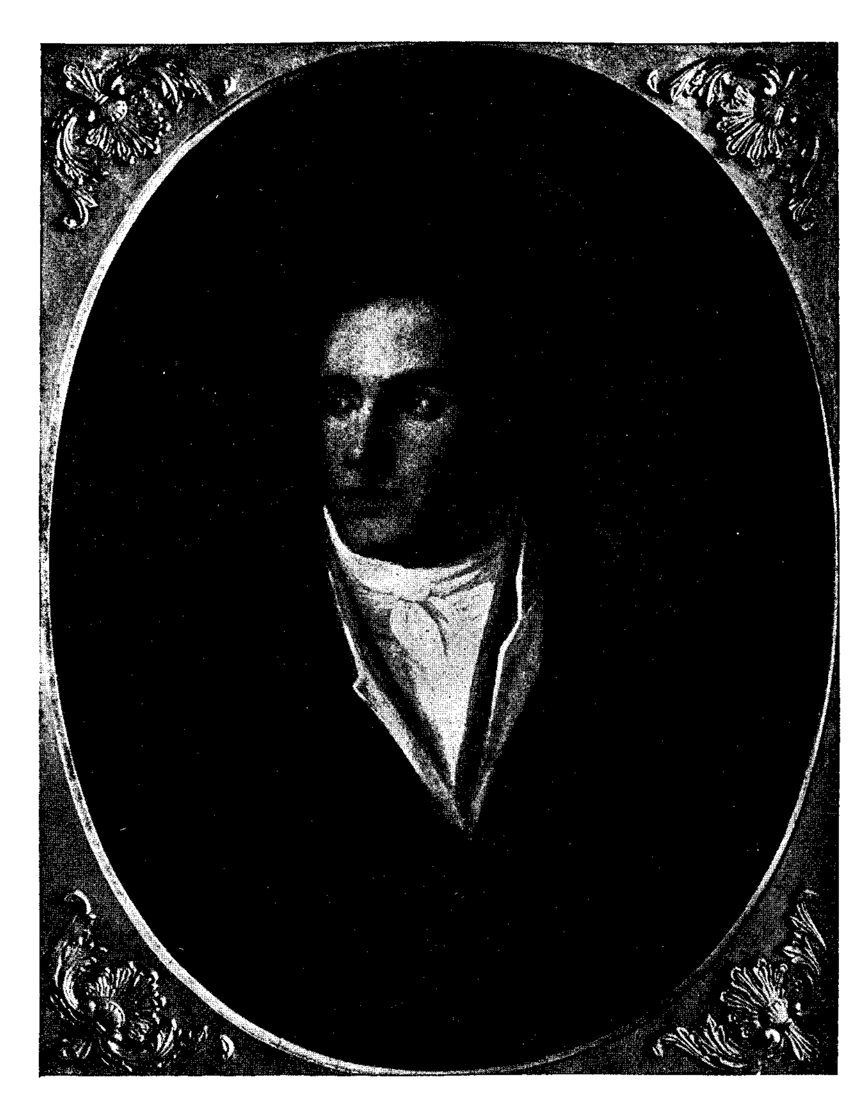
16

Op. 70. Nr. 2





Eine unbekannte Skizze von Beethoven zum B-dur-Trio op. 97



Beethoven
Gemälde von Isidor Neugass

Kompositionsskizze des Andante cantabile

Aus dem

B-dur-Trio. Op. 97 von Beethoven

(Originalmanuskript im Besitz Dr. Christian Herters)

21

① ② +) ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪

*) Diese Einzeichnungen sind in die mit Tinte geschriebene Skizze mit Bleistift nachgetragen worden.

BÜHNENKUNST UND KUNSTGENUSS

VON

LOUIS KELTERBORN-BURGDORF (SCHWEIZ)

Stilisieren ist Reduzieren auf Wesentliches.

Im Hinblick auf die heutigen Zustände der Zersplitterung auf allen Gebieten, nicht zuletzt auf demjenigen der Kunst, im besonderen der Bühnenkunst, scheint es lohnenswert, einerseits den Ursachen auf den Grund zu gehen, andererseits die Möglichkeiten einer Abhilfe zu suchen, um dann schließlich das Gefundene, nach Gesichtspunkten der Verwendbarkeit, zu formulieren.
Kunst ist Können im Bereich bewußten Gestaltens, ist der vollkommen entsprechende Ausdruck für eine zu verwirklichende Idee.
Einzelkunst sucht dieser Forderung durch Beschränkung auf einen einzigen stofflichen Träger zu entsprechen, um die Idee körperlich einzukleiden. Weil Einzelkunst ohne Zuhilfenahme anderer Ausdrucksmittel auszukommen glaubt, beansprucht sie für sich allein die Eigenschaft der Stilreinheit. Man hat sich gewöhnt, nur in diesem Falle von »reiner« Kunst zu sprechen, deren Gegensatz »gemischte« Kunst genannt wird.
Bühnenkunst ist gemischte Kunstform. In der Vereinigung mehrerer Einzelkünste, die sie als Ausdrucksmöglichkeiten betrachtet, erblickt sie den Weg, für die darzustellende Idee den vollkommen entsprechenden Ausdruck zu finden. Aus diesem Grunde hat man ihr die Eigenschaft der Stilreinheit abgesprochen. Es soll aber gezeigt werden, daß Stilreinheit für die Bühnenkunst beansprucht werden darf, wenn auch von anderen Gesichtspunkten aus gewertet. Dank der Vielseitigkeit der ihr zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel ist es der Bühnenkunst ein Leichtes, die künstlerische Idee eindeutig zu verwirklichen. Die Vielheit der Mittel führt allerdings leichter zu Stilwidrigkeiten als die Beschränkung auf ein einziges Ausdrucksmittel. Ein erschwerendes Moment für die bühnenkünstlerische Darstellung ist der Umstand, daß der Gegenstand der Betrachtung ständiger Veränderung unterworfen ist. Die Veränderlichkeit bedingt mit Notwendigkeit die Inanspruchnahme mehrerer Ausdrucksmöglichkeiten für die Bühnenkunst, deren Wesen gerade in dieser Vielseitigkeit begründet liegt.
Welche Ausdrucksmöglichkeiten lassen sich vorteilhaft verwenden?
Wie lassen sich dann diese künstlerisch einwandfrei vereinigen?
Das Problem der Gleichberechtigung, Über- oder Unterordnung der Ausdrucksmittel taucht im Abendland unseres Wissens zum erstenmal um 1600 in Florenz auf. Wir stehen heute immer noch vor der ungelösten Streitfrage. Die Grenzen der künstlerischen Verwendbarkeit der beteiligten Einzelkünste sind noch immer nicht eindeutig festgelegt.*)

*) Nicht nur allein um den Streit der Textfrage, der von Monteverdi über Gluck zu Wagner führt, handelt es sich, d. h. um die Frage nach der Souveränität von Dichtkunst oder Tonkunst.

Nach Schopenhauer ist jedes echte Kunstwerk eine Antwort auf die Frage: »Was ist das Leben?« Der Künstler erlebt zunächst seine Antwort gefühlsmäßig. Dieses Erlebnis gestaltet er um in eine Idee, deren Wesen er dann eindeutig zu verwirklichen trachtet. Wird nun Einzelkunst oder Bühnenkunst als Ausdrucksweise sich besser dazu eignen? Man zögert nicht, der Bühnenkunst den Vorzug zuzugestehen.

Betrachten wir zunächst die Einteilung von Richard Wagner:

I. Menschliche Künste:
1. Tanzkunst;
2. Tonkunst;
3. Dichtkunst.

II. Bildende Künste:
1. Architektur;
2. Skulptur;
3. Malkunst.

An anderer Stelle*) ist auf die Einteilung von Carl Ernst Matthias hingewiesen worden, die der Vollständigkeit halber angeführt sei:

I. Ton:
1. Wort;
2. Musik:
   a) vokal;
   b) instrumental.

II. Farbe:
1. Dekoration;
2. Kostüm;
3. Beleuchtung.

III. Gestalt:
1. stilisierte Naturformen;
2. Tanz:
   a) rhythmische Plastik;
   b) Gebärde;
   c) Mimik.

Zu einem Ergebnis von nicht zu unterschätzender Bedeutung gelangen wir, wenn wir beide Einteilungen von einem anderen Gesichtspunkt aus vergleichsweise betrachten, nämlich von demjenigen der beim Kunstgenuß beteiligten Sinnesorgane aus, wobei Tast-, Geschmacks- und Geruchssinn von vornherein außer acht gelassen werden. Wir beschränken uns auf Gehör und Gesicht.**)

Auf die beiden angegebenen Einteilungen angewendet erhalten wir folgendes Bild:

A) bei Wagner:

I. Gehör:
1. Tonkunst;
2. Dichtkunst.

II. Gesicht:
1. Architektur;
2. Skulptur;
3. Malkunst;
4. Tanzkunst.

B) bei Matthias:

I. Gehör:
1. Wort;
2. Musik:
   a) vokal;
   b) instrumental.

II. Gesicht:
1. stilisierte Naturformen;
2. Tanz:
   a) rhythm. Plastik;
   b) Gebärde;
   c) Mimik;
3. Dekoration;
4. Kostüm;
5. Beleuchtung.

*) In der Broschüre »Tonkunst und Schweizer-Weltbühne«. L. Kelterborn.

**) Das Gesicht wird hier in seiner Eigenschaft als Fernsinn betont. Indem das Moment der Berührung in gewissem Sinne mitspielt, kann man vom Gehör sagen, daß es mehr oder weniger die Mitte zwischen Tastsinn und Gesicht hält. Wagner hat als feinsinnigster Beobachter in ähnlichem Zusammenhang vom »Auge im Ohr« gesprochen.

Zunächst geht aus dieser Zusammenstellung bestätigend hervor, was für allen Kunstgenuß allgemeine Geltung haben soll: Er sei in erster Linie Betrachtungsgenuß.*) Ferner wird deutlich erkennbar, warum die ersten Versuche der gemischten Kunstform sich gerade auf den Gebieten der Tonkunst und Dichtkunst abspielten. Beide appellieren an unser Gehör. Der Ton ergreift vorwiegend unser Herz, das Wort redet besonders eindringlich zu unserem Verstand. Sich ergänzend erfüllen beide zusammen unseren Geist.

Die Einsicht, daß das Gehör nicht so stark in Anspruch genommen werden darf wie das Auge, ist für die Bühnenkunst überaus wertvoll. In dieser Richtung wird immer noch gesündigt. Hier müssen Reformbestrebungen angesetzt werden. Daß der größte Reformator aller Zeiten auf dem Gebiete der Bühnenkunst, Richard Wagner, diese Tatsache instinktiv erkannte, scheint daraus hervorzugehen, daß er in den von ihm geleiteten Proben energisch darauf bestand, er habe »*nie Lärm gewollt*«. Er ließ im Stimmzimmer der Orchestermusiker Anschläge anbringen, die so lauteten: »ppp, meine Herren, dann wird's recht; beachten Sie die *kleinen Noten* und ihren Wert, die großen kommen von selber!«

Dürfen wir in der Bühnenkunst nicht von Stilreinheit reden, so gestatten wir uns, von der Reinheit der *Stilrichtung* ein Wort zu sagen. In dieser Hinsicht besteht oft die Gefahr im Mangel an Mut, den letzten Schritt zu wagen, ein anerkanntes Prinzip bis in seine letzten Konsequenzen durchzusetzen. Ob man sich für Naturalismus, Historizismus oder eine andere Stilrichtung entscheidet, ist letzten Endes weniger schlimm als das Mißlingen einer strengen Durchführung nach den einmal angenommenen Grundsätzen einer gewählten Stilrichtung. Jedes Gemisch von Stilrichtungen ist auf Grund von künstlerischen Erwägungen verwerflich. Ebenso zu verwerfen ist eine Stilrichtung, die ihr Wesen verleugnet zugunsten der Forderungen einer anderen. Auch auf diesem Gebiet wird das Edle durch die Prätention vernichtet. Auch hier verlangt nur das Niedrige, daß das Erhabene sich als Mittel zum Zweck hergebe. Am schlimmsten leidet darunter die Musik. Man kennt bei uns noch keine Schutzmaßnahmen gegen das, was man mit Recht als »musikalische Pornographie« zu bezeichnen geneigt wäre (beim Anhören gewisser Operetten), obschon sie vor Jahrtausenden bei den alten Ägyptern bestanden haben.**) Alles, was sein innerstes Wesen verleugnet, wirkt abstoßend. Das, was sein Wesen getreu wiedergibt und eindeutig bestimmt, berührt uns sympathisch. Das gilt in ebenso hohem Maß für Kunstwerke wie für Naturformen.***) Kunst und Natur kennen beide keinen Fortschritt. Für beide gilt als höchste

*) Richtig verstanden wären somit sogenannte Schaustücke keine so fürchterlichen Geschmacksverirrungen.
**) »Über altägyptische Musik.« Schweizerische Musikzeitung, 58. Jahrgang, Nr. 28 und 29/30. L. Kelterborn.
***) Das Märchen vom Birnbaum, der gerne eine Tanne sein möchte, ist der Ausdruck tiefschürfender Symbolik.

Stufe der Vollkommenheit: Vollendung.*) Je eindeutiger eine Idee ihr Wesen zu offenbaren vermag, desto vollendeter das Kunstwerk, desto vollendeter die Naturform.

* * *

Stellen wir fest, was für Momente auf der Seite des Kunstgenusses liegen.**) Genuß ist gefühlsmäßiges Erleben, d. h. Erlebnis subjektiver Inhalte. Kunstgenuß unterscheidet sich vom allgemeinen Genuß:

1. durch differenziertere Erlebnis*weise* und
2. durch kompliziertere Gegenstandsbeschaffenheit.

Im Kunstgenuß ist unser Bewußtsein insofern tätig, als wir uns an den Gegenstand hingeben, während im allgemeinen Genuß unser Verhalten eher ein passives zu nennen ist, weil wir in der Hauptsache empfänglich sind für das, was der Gegenstand ausstrahlt. Unsere Hingabe ist um so intensiver, je tiefer der ästhetische Wert des Gegenstandes ist. Kunstgenuß beschränkt sich auf Gegenstände, denen eine wesentliche Bedeutung zukommt, auf Gegenstände, zu denen eine *Tiefeneinstellung* erforderlich ist. Die Erlebnisweise ist abhängig vom Ichzustand und von den Beziehungen zwischen Genießendem und Gegenstand. Wir halten den Gegenstand fern und betrachten ihn durch die Fülle seiner Ausdrucksformen. Dadurch wird eine Steigerung des Lebensgefühls hervorgerufen. Alles Meinbetonen wird im Kunstgenuß ausgeschaltet. Man kann im Kunstgenuß von Selbstvergessen reden. Im Kunstgenuß genießen wir die Welt außer uns auf diese besondere Weise. Kunstgenuß ist Genuß am Kunstwerk, d. h. wir haben Genuß an der Betrachtung der Fülle der Ausdrucksformen, die je nach Gegenstand und angewandter Technik verschieden sind. Der hohe Wert des Kunstgenusses ist nicht von den Eigenschaften des Genusses, sondern vom Wert des Gegenstandes abzuleiten. Interesse haben an einem Gegenstand will nicht heißen, daß es sich um Interessiertheit, in utilitaristischem Sinne, handelt. Für den Kunstgenuß ist es einerlei, ob der Gegenstand Existenz in der realen Wirklichkeit hat oder ob er ein Produkt freier Phantasie ist.***) Im Kunstgenuß offenbart sich ein Streben, in dem einmal angenommenen Zustand zu verharren. Dieses Streben darf aber nicht mit einem Willen zum Genuß identifiziert werden. Kunstgenuß kann nur von veredelten Menschen erfaßt werden, d. h. Veredelung ist *Vorbildung* und *Vorbedingung*, kann seltenerweise auch als Folge auftreten. Insofern wäre Erziehung zum Kunstgenuß Erziehung zu etwas Wertvollem. Diese Betrachtung gehört in das Gebiet der Wirkungen des Kunstgenusses.†)

*) Die heutigen Zedern des Libanon bedeuten gegenüber ihren tausendjährigen Vorfahren ebensowenig einen Fortschritt als unsere heutige Kunst gegenüber derjenigen vergangener Kulturvölker. Dieselbe Idee kann an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten eine vollendete Verwirklichung erfahren, die den Charakter einer Epoche widerspiegelt.

**) »Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses,« Moritz Geiger.

***) Lessing hat gezeigt, daß es vorteilhaft ist, der Phantasie einen Spielraum offen zu lassen.

†) Goethe: »Genießen macht gemein.« Schiller: »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.« Hanslick: »Beim Anhören von Musik fühlt der Laie am meisten, der Künstler am wenigsten.«

Es ist eine Erniedrigung, den Wert des Kunstgenusses abhängig zu machen von seiner zufälligen Wirkung.*) Wir nennen den Kunstgenuß tief, wenn wir der Tiefe seines Wertes bewußt sind. Der Träger eines Wertes kann auch wertvoll sein.**) Hinsichtlich der Stellungnahme im Werten kann man unterscheiden:

1. das Werten produktiven Schaffens und
2. das Werten reproduktiven Nachschaffens.

Daß sich für den Kunstgenuß seelische Vorgänge als Betrachtungsgegenstände besser eignen als andere, erhellt aus der Möglichkeit einer Tiefeneinstellung, die bei seelischen Vorgängen eher zutrifft als bei anderen. Tiefgreifende seelische Erlebnisse kommen im Alltag selten vor. Um so mehr eignen sie sich als Vorwürfe für Bühnenkunst, wo sie in sinnlich plastischer Form Veranschaulichung erfahren. Dabei ist zu fordern, daß Form und Inhalt gleich bedeutungsvoll auftreten sollen, einander nicht über- oder untergeordnet werden dürfen. Eine strengere Beachtung der Ökonomie im Effekt als bisher üblich war, kann in dieser Hinsicht nur heilbringend wirken. In dieser Beleuchtung scheint uns zwischen Natur und Kunst ein wesentlicher Unterschied zu bestehen. Die Natur scheint alles nach Grundsätzen der Zweckmäßigkeit zu erschaffen und ist gleichzeitig — nach unseren Begriffen — die größte Verschwenderin. Wie viele Einzelwesen läßt sie nicht entstehen, um eine Art zu erhalten. In der Kunst dagegen erzeugen wir ein einziges Einzelwesen, das die Art vertritt, als Typus oder als Symbol. Die Natur dringt gleichsam nur bis zum Bewußtsein ihrer selbst vor. In der Kunst steht der im Menschen sich offenbarende göttliche Geist dagegen *über* diesem Bewußtsein, im Moment, wo er sich kritisch seinen Bewußtseinsinhalten gegenüberstellt.***) Der Kunstgenuß gestattet dieses Darüberstehen, weil er vom ganzen übrigen Leben isoliert auftritt. An der Hand einer — um weniges von derjenigen von Herbertz abweichenden — Einteilung dürfte sich der Gedankengang verdeutlichen:

<table>
<tr><td rowspan="3">Ausdrucksgebiete der Kunst</td><td></td><td>Geist</td><td>Stellungsnahme</td><td>Persönlichkeit</td><td>Stil</td></tr>
<tr><td rowspan="2">der Natur</td><td>Seele</td><td>Bewußtsein</td><td>Individualität</td><td>Form</td></tr>
<tr><td>Körper</td><td>Unbewußtsein</td><td>Mensch</td><td>Stoff</td></tr>
</table>

*) Tolstoi: »Kreutzersonate.«
**) Eine Statue aus reinem Gold; ein Mosaik aus Edelsteinen; ein Kruzifix aus Elfenbein.
***) Richard Herbertz.

Persönlichkeit ist nötig, um die Interessiertheit aufzuheben, zugunsten einer reinen Betrachtung ohne utilitaristische Motive.*) Die Stellungnahme ist eine kritische zu nennen, weil wir unsere Bewußtseinsinhalte einer Wertung unterziehen. Dieses Werten braucht aber durchaus nicht immer ein moralisches zu sein bei der Prüfung eines Kunstwerkes. Das Werten eines Kunstwerkes geschieht im Hinblick auf das Verhältnis, das zwischen Form und Inhalt besteht, d. h. im Hinblick darauf, ob der vollkommen entsprechende Ausdruck gefunden wurde, der das Wesen des Gegenstandes eindeutig offenbart. Die eindeutige Bestimmung des Wesens eines Gegenstandes nennen wir in der Kunst Stil. Besser gesagt: die Kunst hat Stil, insofern sie diese Eindeutigkeit des Ausdruckes bewußt anstrebt. Die Natur dagegen hat wohl Form, aber keinen Stil. Es ist demnach kein Widerspruch, von »stilisierten Naturformen« zu reden. *Stilisieren ist Reduzieren auf Wesentliches.* Bei einer Einzelkunst geschieht dieses Reduzieren einfacher als bei einer gemischten Kunstform, wie es die Bühnenkunst ist. Dies ein Grund mehr, warum Stilreinheit bei Einzelkünsten eher anzutreffen ist als Reinheit der Stilrichtung bei der Bühnenkunst. Daß aber Stilrichtungen nicht einmal einheitlich durchgeführt werden in der Bühnenkunst, mögen folgende Beispiele erläutern:

Bühnenwerke:	Dekoration:	Kostüm:	Regie:	Musik:
Orpheus	Illusionismus und Expressionismus	historisch	expressionistisch	»Klassisch«
Othello	Illusionismus	historisch	»Verismo«	»romantisch«
Coriolan	Naturalismus	historisch	Realismus und Expressionismus	—
Don Carlos	Expressionismus	historisch	Realismus und Expressionismus	—

Dazu kommt, daß manchmal in verschiedenen Akten ein und desselben Bühnenwerkes verschiedene Stilrichtungen vorherrschen.**)

*) Der Bauer, der mehr Freude an seinem Kartoffelacker bekundet, begreift nicht nur die Begeisterung des Landschaftsmalers nicht, sondern findet diese Begeisterung eher noch dumm, weil sie einem nichts einbringt.

**) Seltener, aber dann um so empörender wirkt das unruhige Bild eines buntscheckig impressionistisch gehaltenen Vorhangs als Abschluß einer ergreifend ernsten Szene. In solchen Momenten ist die vielleicht bewußt gewollte Kontrastwirkung entschieden zu verwerfen. — Geradezu geschmacklos wirken auf Pappe gemalte und wellenförmig ausgeschnittene Meereswogen, wenn unmittelbar hinter einem solchen Vordergrund die Wellenbewegung durch tanzende Wassernixen künstlerisch zum Erlebnis gebracht wird.

Aus der Zusammenstellung geht hervor, daß der Dekorationskünstler und der Regisseur in ihren Reformbestrebungen mehr experimentieren als Kostümzeichner und Komponist. Die Emanzipation vom Historizismus scheint dem Kostümzeichner besonders schwer zu fallen.
Um uns für eine geeignete Stilrichtung zu entscheiden, wollen wir die Möglichkeiten in einer Übersicht zusammenstellen:

Illusionismus:	*Historizismus:*	*Impressionismus:*	*Expressionismus:*
Naturalismus	a) reiner	a) reiner	a) reiner { Symbolismus / Allegorismus
Realismus	b) gemischter	b) gemischter	b) gemischter
»Verismo«			

Der Illusionismus mit allen seinen Abarten ist seinem Untergang so nahe (dank dem Kinotheater!?!), daß wir ihn übergehen können.
Was den Historizismus anbelangt, so hat Richard Wagner dessen Unzulänglichkeit mit seltenem Instinkt und durchdringendem Scharfblick erkannt, als er sich seinerzeit für »Siegfried« statt für »Friedrich Barbarossa« entschied. Obgleich beide hochnationale Typen deutschen Wesens darstellen, so unterscheiden sie sich voneinander in einem sehr wesentlichen Punkte: Siegfried gehört dem Mythos, Friedrich Barbarossa dagegen der Geschichte an. Um sein unvergleichliches Ideal musikdramatischer Kunst und ihren Einfluß auf das nationale Leben zu verwirklichen, konnte ihm als Symbol nur jener Typus dienen, der von aller geschichtlichen Zeitlichkeit und Örtlichkeit losgelöst war. Wir schließen uns ohne Zagen und Bedenken dieser prinzipiellen Ansicht Wagners an.*)
Um das abgeschmackte Wesen des Impressionismus deutlich bloßzulegen, bedienen wir uns eines Vergleichs, der zwar — wie alle Vergleiche — hinken wird, aber durch seine Drastik um so eindringlicher zu uns redet. Wenn wir jemand zu Gaste laden, führen wir ihn nicht vorerst durch die Küche, um ihm die Vorbereitung der Speisen zu zeigen, die wir ihm vorzusetzen gedenken. Der Impressionist will uns zeigen, *wie* er seine Eindrücke erlebt, *wie* er es anstellt, uns seine Erlebnisse mitzuteilen. Dazu betont er meist noch sehr stark, wie gerade *er* erlebt hat. In seiner Unbescheidenheit nimmt sich der Impressionist selbst sehr wichtig. Das ist es, was uns als Kunstgenießende so unsympathisch berührt.**) Der Kunstgenuß richtet sich nicht nach der Erlebnis*weise* des *Schaffenden* noch nach dessen *Person*. *Was* erlebt wurde,

*) Da in dieser Beleuchtung Zeitlichkeit und Örtlichkeit unwesentliche Faktoren sind, so könnte man den Historizismus direkt als eine »stillose Stilrichtung« bezeichnen (weil für uns Stilisieren Reduzieren auf Wesentliches bedeutet).

**) In der Malerei betont der Impressionist die Farbe auf Kosten der Form. Das Gedächtnis prägt sich aber die Formen schärfer ein als Farbeneindrücke. Hervorragendes Gedächtnis besitzt in erster Linie das Genie. Darf man daraus schließen, daß der Impressionist nicht einmal genial genannt zu werden verdient, weil er formlos gestaltet und weil Mangel an Form — unter anderem — Mangel an Gedächtnis voraussetzen läßt?

ist für den Genießenden wesentlich, weil *darin* eine Antwort steckt auf die Frage: »Was ist das Leben?«
Diese Frage beantwortet die Illusionsbühne mit einem die Natur nachahmenden, bezaubernden Schein der Wirklichkeit. Der Historizismus verhüllt den wesentlichen Wahrheitskern hinter einem dichten Schleier von bestimmter Zeitlichkeit und Örtlichkeit. Der Impressionist stellt seine sich wichtig nehmende Person derart in den Vordergrund, daß seine Unwesentliches verkündende Mitteilsamkeit, d. h. sein verkappter Egoismus, nie und nimmer eine offenbarungswerte Wahrheit zum Ausdruck bringt. Dazu kommt noch, daß der Impressionist seine eigenen Erlebnisse und die Art und Weise *seines* Erlebnisgenießens selbst genießt, d. h. er bekennt sich zum Sentimentalismus. Der Expressionismus ist dagegen diejenige Stilrichtung, bei der das *Kunstwerk im Vordergrund*, die *Person des Schöpfers im Hintergrund* steht, etwa so, wie Gott sich gleichsam hinter der Natur verborgen hält. Der reine Expressionismus ist auch nicht Tendenz. Er fragt nicht nach der Wirkung des Kunstgenusses.*)
Das Ergebnis unserer Betrachtung weist uns die Wege zu einer möglichen Läuterung der für die Bühnenkunst in Frage stehenden Stilrichtungen und somit auch zu einer möglichen Läuterung des Geschmacks hinsichtlich des Kunstgenusses.

* * *

Zusammenfassend können wir etwa folgende Maxime aufstellen, die für eine Bühnenkunstreform Geltung hätte:

1. hinsichtlich der Vielheit der Ausdrucksmittel:
   a) das Gehör des Genießenden ist weniger zu beanspruchen als das Gesicht;
   b) Ökonomie im Effekt ist strengstens zu beobachten;
2. hinsichtlich des Betrachtungsgegenstandes:
   a) seelische Erlebnisse eignen sich besser als andere wegen der möglichen Tiefeneinstellung;
   b) der Genießende muß gefühlsmäßig erleben können;
   c) Form und Inhalt sollen gleich bedeutungsvoll sein;
   d) der Wirkungsbereich freier Phantasie ist der eingeschränkten realen Wirklichkeit vorzuziehen;
3. hinsichtlich des Schaffens:
   a) das produktive Schaffen ist dem reproduktiven Nachschaffen überzuordnen;
   b) nicht Fortschritt, sondern Vollendung ist erstrebenswert;

*) Diese Frage beschäftigt nicht den Künstler, sondern den Ethiker, vom philosophischen oder vom religiösen Standpunkt aus. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf den erwähnten Aufsatz von Schiller hingewiesen.

4. hinsichtlich des Stils:
   a) Reinheit der Stilrichtung ist für Bühnenkunst ebenso wichtig wie Reinheit des Stils für Einzelkunst;
   b) Bühnenkunst soll stilisieren, d. h. sich in allem auf das Wesentliche beschränken;
   c) hierzu eignet sich der Expressionismus am besten;*)
   d) als Ausdruckssymbole sind repräsentative Typen, befreit von aller Zeitlichkeit und Örtlichkeit, zu verwenden;
5. hinsichtlich des Kunstgenusses:
   a) Kunstgenuß soll reiner Genuß am Kunstwerk sein;
   b) das Problem der Wirkung des Kunstgenusses ist seiner Natur nach kein bühnenkünstlerisches, sondern ein ethisches;
6. hinsichtlich der Wertung:
   a) Eindeutigkeit des Wesens der Idee ist unbedingt erforderlich;
   b) vollkommen entsprechender Ausdruck dieser Eindeutigkeit ist in möglichst vollendeter Weise zu erstreben;
7. hinsichtlich der Ausdrucksmittel:
   a) auf die von Matthias geforderte Dekoration verzichten wir zugunsten von Wagners Architektur, weil diese das Gepräge menschlichen Geistes deutlicher offenbart als eine Dekoration, die meistens Naturhaftes wiederzugeben bestrebt ist. Wir befassen uns aber nicht mit Natur, sondern mit Kunst;
   b) aus diesem Grunde verzichten wir natürlich auch auf die von Matthias geforderten »stilisierten Naturformen«;**)
   c) nach unserer Einteilung bleiben somit von den von Wagner und den von Matthias geforderten Kunstausdrucksmöglichkeiten zusammengefaßt noch folgende:

I. Gehör:	*II. Gesicht:*
1. Musik:	1. Architektur;
a) vokal,	2. Skulptur;
b) instrumental;	3. Tanzkunst:
2. Dichtkunst;	a) rhythmisch bewegte Plastik,
	b) Gebärde,
	c) Mimik;
	4. Kostüm;
	5. Malkunst inkl. Beleuchtung;

*) Dabei ist von der Allegorie, die begrifflich analysierend an den Verstand appelliert, abzusehen. Der Symbolismus, der dagegen synthetisch an das Gefühl appelliert, der Allegorie bei weitem vorzuziehen.

**) Der Verzicht geschieht aus der Überlegung heraus, daß die Natur eben nur bis zum bewußten Leben vordringt, während die Kunst geistiges Leben zum Ausdruck bringen soll. Dieses geistige Leben steht insofern über dem bewußten Leben, als der Geist eine wertende Stellung gegenüber seinen Bewußtseinsinhalten einzunehmen vermag.

d) die Grenzen der Verwendbarkeit der einzelnen Kunstausdrucksmöglichkeiten sind nach künstlerischen Grundsätzen eindeutig festzulegen;
e) rücksichtslose Konsequenz in der Durchführung eines einmal anerkannten Prinzips bezüglich der Stilrichtung ist unbedingt erforderlich.

Sind die Forderungen für die Bühnenkunstreform gegeben, so fragt man sich weiter, in welcher Art und Weise man ihnen gerecht wird. Auf zweierlei Arten kann das geschehen:

1. indem wir sie auf vorhandene Bühnenwerke anwenden oder
2. indem wir die Ankunft eines hervorragend begabten schaffenden Künstlers erwarten, der allumfassend die uns vorschwebende Umwertung des bühnenkünstlerischen Ideals vornimmt.

Dieser schöpferische Geist müßte mit prophetischem Wort eine Epoche für die Bühnenkunst verkünden, in der die Kunst nicht mehr als Abklatsch der Natur erscheint, in der die Kunst nicht nachahmt, was in der organischen und anorganischen Welt um uns vorgeht, in der die Kunst nicht reale Wirklichkeit auf Kosten des Ideal-Wesentlichen darzustellen sich bemüht, in der vielmehr der Kunstgenießende seelische Erlebnisse gefühlsmäßig nacherleben kann, dank einer geläuterten Stilrichtung, als die wir den Expressionismus, in seiner reinsten Form als Symbolismus, nennen möchten. Keine andere Stilrichtung scheint uns geeigneter zu sein als der Symbolismus, um eine Vollendung, hinsichtlich des vollkommen entsprechenden Ausdrucks, eine Vollendung, hinsichtlich der Eindeutigkeit des Wesentlichen, eine Vollendung, hinsichtlich der Realisierbarkeit der Idee zu erreichen. Der Symbolismus ist wie keine andere Stilrichtung dazu geschaffen, sich auf die Reduktion alles Wesentlichen zu beschränken. In bezug auf Reinheit der Stilrichtung ist für die Bühnenkunst eine Läuterung am ehesten vom Symbolismus zu erhoffen.

Ars longa, vita brevis!

DIE TONMALEREI IN DEN BRAHMSSCHEN WERKEN

EIN BEITRAG ZUM PERSÖNLICHKEITSSTIL

VON

PAUL MIES-KÖLN

In einem kürzlich erschienenen Buche*) habe ich Zusammenhänge zwischen musikalischen Phrasen und Ausdruck sowie Eigenheiten der musikalischen Formung zusammengestellt, die für die Brahmssche Liedmusik charakteristisch sind. Damit ist ein Beitrag geleistet zum Persönlichkeitsstil des Komponisten, der lediglich auf objektive Merkmale seiner Werke gegründet ist. Zu solchen persönlichen Eigenheiten gehört auch die Einstellung zu allgemeineren Fragen, wie etwa zur Charakterisierung und Darstellung außermusikalischer Inhalte durch das Tonmaterial. Die Bedeutung und Lösungsart dieses Problems bei Brahms sei hier auf Grund seiner Werke dargelegt.

Tonmalerisch nenne ich**) die Musik da, wo sie Vorstellungen wiedergibt in der Weise, daß der Zusammenhang zwischen Vorstellung und Musik an Hand klanglicher, rhythmischer oder Bewegungsanalogien durch verstandesgemäßes Vergleichen allein festgestellt und in Worten ausgedrückt werden kann. Diese Definition hat den Vorteil, daß sie eine scharfe Grenze ermöglicht und für jeden Fall sicher entscheiden läßt, ob er zur Tonmalerei gehört oder nicht. Fälle, in denen ein Entscheid durch den Verstand nicht möglich ist, nennt H. Goldschmidt,***) der sich im übrigen meiner Definition anschließt, »Charakterisieren im Gegensatz zum Tonmalen«; er versteht darunter die »Ausnutzung musikalischer Mittel zur Schilderung von physischen Vorgängen, Gefühlen und Charaktereigenschaften, ohne daß eine jener Analogien statt hätte, die bei der Tonmalerei entscheiden«. Gemäß der obigen Definition sind alle tonmalenden Stellen in zwei Klassen einzuteilen, solche mit klanglich-rhythmischer und solche mit Bewegungsanalogie. Bei den ersteren ahmt die Musik Vorstellungen nach, die an sich irgendein klangliches oder rhythmisches, also musikalisches Element enthalten; bei den Bewegungsanalogien verhilft hauptsächlich die Übertragung der Begriffe »hoch«, »auf«, »schnell« und ihrer entgegengesetzten auf Tonfolgen zur musikalischen Darstellung.

A. Tonmalerei durch klanglich-rhythmische Analogie bei Brahms

Hier nehmen einen großen Raum diejenigen ein, welche musikalische Instrumente und Klänge wiedergeben. Im »Tambourliedchen« (op. 69 V) bildet ein

*) Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied.
**) Über die Tonmalerei, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. VII, S. 405.
***) Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, S. 29.

rollendes Triolenmotiv des Basses den *Trommelklang* nach; »An eine Aeolsharfe« (op. 19 V) ist von langen, langsamen Arpeggien der durch den Wind bewegten *Harfe* durchzogen. Beide Male ist die Begleitung des *ganzen* Liedes auf der malenden Phrase aufgebaut. Klimpernde Akkorde der *Gitarre* liegen unter der Melodie der »Serenade« (op. 58 VIII); leise, vor- und nachschlagende *Zitherakkorde*, zwischen denen Melodiestücke der *Geigen* und *Flöten* erklingen, lassen das »Ständchen« (op. 106 I) geradezu bildhaft erstehen. Wiedergaben des *Glockenläutens* enthalten die Lieder »Wir wandelten« (op. 96 II) und »Wenn um den Hollunder« (op. 63 VI). Im ersten gibt schon der im Anfang immer wieder ertönende höchste Ton des Diskants ein Motiv, das später durch geringe Änderungen geeignet ist, in der Begleitung den Ton der »goldenen Glöckchen« wiederzugeben. Die dunkeln Abendglocken läuten in op. 63 VI; die Verlegung eines schon in den vorhergehenden Strophen entstandenen Motivs in den Baß gibt hier die malende Phrase. Überaus stimmungsvoll aus Motiven des Vorhergehenden entwickelt sind in »O schöne Nacht« (op. 92 I), »Der Tod, das ist die kühle Nacht« (op. 96 I), »Im Garten am Seegestade« (op. 70 I) die Darstellungen der *Vogelstimmen.* Op. 96 I beginnt mit dem Rhythmus in der Begleitung; zuerst in tiefer Tonlage, schwebt er nachher im Diskant wie die langgezogenen Töne der Nachtigall über dem Ganzen. Ähnliche Betrachtungen lassen sich bei den anderen Liedern anstellen. »Das Lied vom Herrn von Falkenstein« (op. 43 IV) und »Agnes« (op. 59 V) enthalten in chromatischen und schluchzenden Melodieabfällen Darstellungen des *Weinens*; großartiger noch durch lange, sich chromatisch bewegende Tonfolgen enthält dies die »Nänie« (op. 82) bei »Es weinten die Götter, die Göttinnen alle.« Verwandte, vorher schon benutzte Phrasen, in »Agnes« die fortschreitenden Variierungen motivieren auch musikalisch die Tonmalerei. »Wie soll ich die Freude« (op. 33 VI) enthält wie »Über die Haide« (op. 86 IV) ein *Schritt*motiv. Bei »Wie geht mit bleibehangnen Füßen die Zeit bedächtig Schritt für Schritt« entwickelt sich das malende Motiv aus dem Anfange; auch hier genügt Versetzen in den Baß, um ihm den dumpfen, schweren Charakter zu geben. Zuerst schnelle und starke, allmählich sich beruhigende und abschwächende Arpeggien zu Anfang jeder Strophe schildern in »Auf dem Kirchhof« (op. 105 I) den *Sturm.* Sie erinnern an die Versinnlichung der Worte »Stürmend Herz« in »Auf dem See« (op. 59 II), die hier im Anschluß an ein vorhergehendes Begleitmotiv gewonnen wird. Während in der ersten Romanze aus Tiecks Magelone (op. 33 I) der durchgehende Rhythmus den *Lauf des Pferdes* wiedergibt, ist es in »Es liebt sich so lieblich im Lenze« (op. 71 I) oder und ebenso im »Triumphlied« (op. 55) die einfache Triole. In op. 71 I entwickelt sich die zugehörige Melodie aus früheren Motiven. Im »Triumphlied« tritt die malende Begleitung erst bei den Worten »Und siehe, ein weißes Pferd« ein; sie verschwindet dann aber nicht, sondern

bleibt als Grundlage des ganzen Chores: »Und der darauf saß, hieß treu und wahrhaftig«. Der Triolenrhythmus hat also hauptsächlich der Stimmung des ganzen Textes zu dienen, die tonmalerische Aufgabe läuft zeitweise nur nebenher.

B. Tonmalerei durch Bewegungsanalogie

Die durch eine Bewegungsanalogie — das Auf und Nieder des Wassers — übertragene *Wellenbewegung* zeigen »Auf dem See« (op. 59 II) und »Meerfahrt« (op. 96 IV); in letzterem hat Brahms erreicht, durch weites Auseinanderlegen der die Wellen malenden Begleitung, durch tiefe Baßtöne und schwermütige Harmonien der tragischen Stimmung des Gedichtes zu folgen. Beide Male ist das Wellenmotiv Grundlage der Gesamtbegleitung. Mehrfach finden sich bei Brahms Darstellungen des *Tropfenfalls*. In »Die Kränze« (op. 40 I) sind es nur wenige Tränen, »das zarte Naß«, denen auch wenige Töne in gebundenem Stakkato entsprechen. In »Während des Regens« (op. 58 II) deuten die im Laufe der Entwicklung vermehrten Töne den dichteren Tropfenfall an. Eine ähnliche Stelle enthält der zweite Chor des »Deutschen Requiems« (op. 15). Durch eine Steigerung dieser Darstellungsart ergibt sich im »Schicksalslied« (op. 54) die Vertonung der Worte »Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen«. Jedesmal und am großartigsten im letzten Beispiel entwickelt sich die Tonmalerei aus früheren Motiven oder bildet die musikalische Grundlage des ganzen Werkes. Es bleibt zur Besprechung noch die Benutzung der *einfachen Richtungen »Auf« und »Ab«*. Hierhin gehört die Darstellung der Worte »Die Sonne neiget« aus »Wie schnell verschwindet« (op. 33 XI) in motivischem Anschluß an das vorhergehende. Hart an die Grenze des Begriffs der Tonmalerei führt die Stelle »Die Öde verschlingt ihn« der »Rhapsodie« (op. 53). Das Verschwinden des menschenscheuen Einsamen wird durch einen gewaltigen, absteigenden Nonensprung der Singstimmen versinnlicht. Der Zusammenhang zwischen Absteigen der Tonlinie und Verschwinden ist vielleicht nicht mehr allein durch den Verstand feststellbar. Wie in der Rhapsodie vorhergehende Sprünge der Melodie diesen Gewaltigen vorbereiten, so schließt sich auch im »Schicksalslied« das plötzliche Herabfallen aller Stimmen und Instrumente um eine Oktave und vom Fortissimo zum Piano bei »Jahrlang ins Ungewisse hinab« an Sprünge der Melodie dieses Allegroteils an. Das Zusammenabfallen von Chor und Orchester sowohl in Tonhöhe wie in Tonstärke bringt eine mächtige Wirkung hervor. Von ähnlicher Wucht und Größe ist die Stelle »So stürzen die Gäste« aus dem »Parzenlied« (op. 89).

Damit ist der Umkreis der musikalischen Darstellungen erschöpft. Bewegungsanalogien werden selten und nur in einfachen Fällen benutzt; aber auch die klanglich-rhythmischen dienen nur zur Darstellung von Vorstellungen, die der Musik sowieso naheliegen. In meinem eingangs angeführten Buche habe

ich zudem*) darauf hingewiesen, wie gerade in diesen Fällen musikalische Ausdrucksform und Tonmalerei gegenseitig bedingt sind; daß z. B. der Fanfarendreiklang deshalb als mutiges, kriegerisches Motiv brauchbar ist, weil er die Ausdrucksform des Mutigen ist, und daher seit jeher zur Erregung dieses Gefühls gebraucht wurde. Zu interessanten Ergebnissen führt folgende Betrachtung.

C. Die Stellung der tonmalenden Phrase zur ganzen Komposition

Folgende Unterscheidung läßt sich dabei treffen:

I. Die tonmalenden Stellen entwickeln sich aus Motiven, die schon *vor* Auftreten der darzustellenden Vorstellung in Melodie oder Begleitung benutzt wurden.

II. Aus der malenden Phrase, die zugleich mit den darzustellenden Worten einsetzt, entwickelt sich *später* das musikalische Gefüge, wenn auch der Text die Vorstellung fallen läßt.

III. Hierbei werden die in I. und II. gefundenen Erscheinungen zusammengefaßt: Eine musikalische Bildung, die man sich ursprünglich angeregt durch eine Textvorstellung zu denken hat, bildet einen wesentlichen Bestandteil des *ganzen* Werkes. Es entstehen in solchen Liedern einheitliche Entwicklungen nach rein musikalischen Gesichtspunkten; ein Hauptmotiv hat nebenbei noch die Aufgabe, eine der Textvorstellungen, die für die Stimmung des ganzen Gedichtes von Bedeutung ist, tonmalerisch wiederzugeben. In den oben angeführten Beispielen ist jedesmal auf diesen motivischen Zusammenhang hingewiesen, so daß sich hier eine nähere Ausführung erübrigt. »Nachtigall« (op. 97 I) und »Der Schmied« (op. 19 IV) ziehen Melodik und Begleitung in gleicher Weise zur Tonmalerei heran.

IV. Nur selten tritt bei Brahms eine Tonmalerei *einzig zu der gerade* vorhandenen *Textphrase* ein. Hier ist anzuführen: die kleine Stelle »Zu der Zeit der letzten Posaune« aus dem Requiem (op. 45), die aber als Überleitung zu dem folgenden gewaltigen Chore wirkt. Dann der Satz »Laß morgen mich nicht harren« aus »Verrat« (op. 105 I), bei dem das Lispeln des Mädchens in etwa angedeutet ist; er ist aber zwischen zwei Phrasen eingeschoben, die in der vorhergehenden Strophe vorkommen oder mit ihr verwandt sind.

Die vorstehenden Tatsachen lassen sich in zwei Sätze zusammenfassen: Einesteils sind die Tonmalereien in den Brahmsschen Werken motivisch mit dem Ganzen verbunden und stören nicht seine Einheit und Geschlossenheit; sie arten nie zur Wortmalerei aus. Anderseits behandelt Brahms nur solche Vorstellungen tonmalerisch, deren musikalische Darstellung nicht zu ferne liegt; und er ist in keiner Weise bestrebt, realistische Wirkungen zu erzielen. Er begnügt sich zum Vorteil der musikalischen Einheit häufig mit

*) A. o. S. 45, 48, 116.

zum Ganzen passenden Andeutungen. Die obenerwähnten Wiedergaben des Sturmes, des Pferdegetrappels sind hier besonders charakteristisch. Daß Tonmalereien außerhalb der Vokalkomposition bei Brahms nicht vorkommen, erscheint nach dem Gesagten selbstverständlich.*) Selbst wenn die Analogien zwischen Phrase und Vorstellung einmal nicht vollzogen werden, so bleibt nach dem obigen trotzdem der musikalische Wert und damit die stimmungsmäßige Wirkung. Bei dem erwähnten Tonsprung aus der Rhapsodie kann das leicht eintreten, noch leichter bei dem Orgelpunktchor aus dem deutschen Requiem, wo die Versinnlichung des Orgelpunktes als Allgegenwart Gottes nicht mehr ganz nahe liegt. Ich selbst wurde auf diese Analogie erst durch eine Bemerkung bei Goldschmidt**) aufmerksam; bei vorherigem, sehr häufigem Anhören hat mich die Stelle durch ihre Wucht trotzdem tief ergriffen. Die Untersuchungen zeigen, wie weit Brahms entfernt stand von den Bestrebungen der sinfonischen Dichtung und der Programmusik, die seinem Schaffen gleichzeitig waren. Sie machen begreiflich, daß er im Ungestüm junger Jahre sich auch äußerlich in dem bekannten Manifest***) davon lossagen mußte. Durch sein gesamtes Schaffen zieht sich diese Abkehr von außermusikalischen Mitteln und Wirkungen in der Musik; sie bildet also einen bedeutsamen Zug in seiner musikalischen Persönlichkeit.

DIE GEIGE AUS DER DRESDNER WERKSTATT PROF. F. J. KOCH

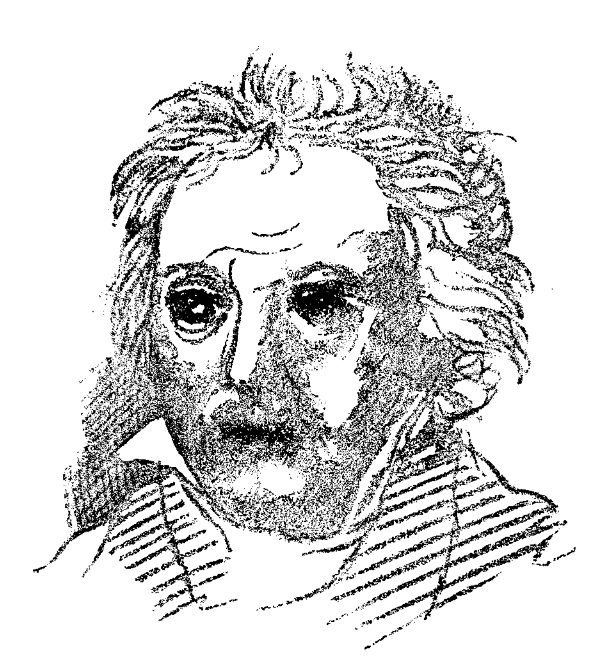
EIN BEITRAG ZUM INSTRUMENTENBAU

VON

CARL JOHANN PERL-DRESDEN

Innerhalb des gesamten Musikinstrumentenbaues findet eine stetige Entwicklung statt. Eine um so auffallendere Ausnahme davon bilden seit geraumer Zeit die Geige und die ihr verwandten Instrumente, wie Bratsche, Violoncello, Kontrabaß und Laute. Während dort nach der technischen Seite hin und daraus resultierend naturgemäß auch in allen ästhetischen und künstlerischen Fragen fortwährend Verbesserungen gemacht wurden und immer weiter versucht werden, ist bei der Klasse

*) Die drei Überschriften in den Klavierwerken op. 5, op. 10, op. 117 sind kein Gegenbeweis; denn sie erklären sich deutlich als ursprüngliche Liedversuche. Siehe dazu M. Kalbeck, Bd. I. S. 126ff., Bd. IV, S. 278ff., und P. Mies, Herders Edward-Ballade bei Joh. Brahms, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 2.
**) A. o. S. 31.
***) M. Kalbeck, Joh. Brahms, Bd. I, S. 417ff (1. Aufl.).



Beethoven
Kreidezeichnung von Hippius



Beethoven
Zeichnung von Moritz v. Schwind



Beethoven
Zeichnung von Jos. Weidner



Beethoven
Aquarell von J. N. Höchle

der Streichinstrumente vor Jahrhunderten ein Zenith gewonnen worden, den man seither anscheinend nicht mehr zu erreichen vermochte. Gerade die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts war jener Entwicklung überaus günstig. Von der Orgel bis zur Pauke, von der Pikkoloflöte bis zur Baßtuba und vor allem am Klavier hat man verbessert. Erfolge erzielte man, die unerhört waren und kühnste Erwartungen übertrafen. Klagen über die mannigfachen Unzulänglichkeiten vieler Orchesterinstrumente wurden immer geringer, und heute dürfte besonders bei Blasinstrumenten kein noch so unbescheidener Wunsch unerfüllbar sein. Daß es dabei öfters grundlegende Veränderungen gab, die das Instrument im Laufe der Zeit durchmachte, ist bekannt. Man denke nur allein an das Waldhorn der Zeit Beethovens und seinen Abkömmling, das Horn im heutigen Orchester, oder an Instrumente, die erst der technischen Entwicklung eines anderen ihre Existenz verdanken, wie Baßklarinette, Bassetthorn, Kontrafagott oder Tuba.
Und zwischen all denen steht die Geige mit ihren Schwestern und Brüdern, erhaben über jeden Verbesserungs- oder Verschönerungsversuch. Sie ist auch nicht fertig einst erschaffen worden; auch sie hat ihre Ahnenreihe hinter sich, aber ihre technische Entwicklung scheint zu einem bestimmten Zeitpunkt abgeschlossen, es gab an ihr nachher nichts mehr zu verbessern, vielmehr begann ein offensichtlicher Abstieg: die Instrumente wurden schlechter. Jener als Höhepunkt angesehene Gipfel im Geigenbau, die »klassische Epoche«, von der man heute spricht, liegt weit zurück. Die Namen der berühmten italienischen Geigenbauer des 17. Jahrhunderts sind ihre Repräsentanten. Amati, Stradivarius, Guarnerius und vielleicht noch ein knappes halbes Dutzend mehr, von Legenden umwoben, zeugen heute mit ihren Werken davon. Sie sind die Vorbilder geblieben. Nach ihren Modellen arbeitete man weiter, man versuchte sie nachzuahmen. Es entstanden da und dort, in Deutschland, Österreich, Frankreich hochrangige Geigenwerkstätten. In Italien selbst erstarb diese Tätigkeit, und samt und sonders ging die Qualität der erzeugten Instrumente in einer scharfen Kurve abwärts. Wesentlich beschleunigt wurde dieser Abstieg durch ein anderes Moment, das nur historisch zu erfassen ist. Das 18. Jahrhundert bildete in seiner zweiten Hälfte jene Orchesterzusammenstellung, die wir die klassische nennen, in der die Streichinstrumente quantitativ die Oberhand gewannen. Während noch um 1700 ein Orchester aus annähernd ebenso vielen, das heißt ebenso wenigen Streichinstrumenten wie Blasinstrumenten bestand, also z. B. auf fünf Oboen fünf Violinen kamen, verschoben sich diese Verhältnisse immer mehr zugunsten der Streicher. Das klangliche Ideal wurde zusehends ein anderes, bis langsam der Streicherklang dominierte. Das letzte Ergebnis dieser Entwicklung sieht man im heutigen Orchester,

in dem die Streicher ein Vielfaches der Bläser darstellen. Hier ist jedes Blasinstrument, mit ganz wenigen Ausnahmen, höchstens mit drei Spielern besetzt, während an den Streicherpulten zwanzig und mehr Musiker sitzen. Die unmittelbare Folge davon ist die erhöhte Nachfrage nach Streichinstrumenten gewesen, die ihrerseits wieder langsam und stetig die Erzeugung in vergrößerte Maßstäbe leitete. Die Geigen jener großen italienischen Meister — nur mehr ein Prozentsatz hat sich bis heute erhalten — sind kaum mehr Marktobjekte. Selten wechselt eine ihren Besitzer und geht höchstens von Hand zu Hand. Jedenfalls ist ihr Preis ihrer Seltenheit entsprechend, und sie kommen seit geraumer Zeit im Hinblick auf den riesenhaften Bedarf an Orchesterinstrumenten gar nicht mehr in Frage. Auch der immer noch zunehmende Dilettantismus erhöhte die Nachfrage in Geigen zusehends. Dem mußte eine gewaltig erhöhte Produktion entsprechen, und so wurde der Geigenbau zu dem, was er heute ist, zu einer Industrie, die mitunter noch in kleinen Meisterwerkstätten, hauptsächlich aber in großem Maßstab betrieben wird.

Selbstverständlich ging auf diesem Wege viel, sehr viel von der Güte dieser Instrumente verloren. Das brachte das Massenproblem mit sich. Unter der Legion von Geigenbauern befanden sich zwar immer einige, die nicht bloß an Traditionen, sofern es solche gab, festhielten, sondern die auch tatsächlich hochwertige Arbeiten vollendeten. Es wurden indes immer weniger. Heutigentags sind es ganz vereinzelte Meister, die noch, wie einst, eine Geige in all ihren Teilen allein in ihrer eigenen Werkstatt herzustellen vermögen.

Wesentliche Einbuße erlitt der hochwertige Geigenbau außerdem dadurch, daß viele talentvolle Geigenbauer aus wirtschaftlichen Gründen ihre Geigenbautätigkeit allmählich mit dem Geigenhandel vertauschten, die Verfertigung eigener Instrumente immer mehr einschränkten oder sie anderen, weniger gut Bewanderten übertrugen.

Ohne all diese Verhältnisse gehörig in Rechnung zu ziehen, hat man sich seit dem Aussterben der italienischen Geigenbauer stets mit wachsendem Interesse mit ihren hinterlassenen Werken beschäftigt. Man bemühte sich in allen Lagern, unter Geigenbauern wie auch bei Musikfreunden, einem scheinbaren Geheimnis auf die Spur zu kommen, denn der Klang jener italienischen Instrumente schien einzig in seiner Art zu sein. Während sich die klanglichen Eigenschaften bei so gut wie allen anderen Musikinstrumenten fortschreitend verbesserten — die Ventileinführungen bei Blasinstrumenten und ihre klanglichen Folgen sollen hier übergangen werden —, während also entschieden die neuen Klaviere, Pauken, Flöten, Oboen und auch die neuen Orgeln die alten klanglich immer mehr überragten, wollte dies bei den Streichinstrumenten scheinbar nicht gelingen. Ein Odium liegt seither auf jeder neu verfertigten

Geige. Der Gedanke an ein ungelüftetes Geheimnis des italienischen Geigenklanges, ja Versuche mit Suggestion und Fälschung gewannen immer mehr Boden. Da als unbestritten nur das Alter jener Geigen galt, ging man daran, neu gefertigte Geigen äußerlich künstlich alt zu machen; jedoch jener gerühmte Klang war nicht zu beschwören. Alle Bestandteile der alten Instrumente wurden untersucht, ihre Dimensionen genau kopiert, und da man auch heute noch über die gleichen Hölzer, vielleicht sogar von gleichem Alter verfügt, so mußte bei einer der alten Exaktheit gleichkommenden Verfertigung ein Ergebnis gleicher Güte erzielt werden, es sei denn, daß wirklich das Alter des fertigen Instruments eine noch nicht beobachtete Rolle spielen sollte. Über die Wirkung des farbigen Geigenlacks auf den Klang hat man lange Zeit irrige Ansichten gehabt, unzählige Versuche gemacht, ohne zu einem Ergebnis zu kommen, das irgendwie Erfolg versprach.
Dem Mikroskop, der Wage, der Membrane und der chemischen Untersuchungsmethode von heute erschließen sich aber Dinge, von denen man in früheren Jahren keine Ahnung hatte. Die Erwägung, daß ein der Praxis verloren gegangenes Verfahren in der Behandlung des Geigenholzes von größerer Bedeutung sei, als man bisher annahm, wurde bestärkt durch Untersuchungen an Hölzern, die gleicher Beschaffenheit und gleichen Alters mit dem Geigenholz der klassischen Epoche waren. Da zeigte sich am Vergleich mit Ahorn- und Fichtenbrettern von alten Schränken und Tischen, daß das Holz der altitalienischen Geigen von völlig anderer Beschaffenheit ist, wie das gleichalte von Schränken und Tischen. Subtilste Untersuchungen ergaben dann ein ebenso überraschendes wie aufklärendes Ergebnis. Das Geigenholz stellt sich als gewissermaßen imprägniert dar, es ist durch und durch getränkt mit einer Flüssigkeit, die längst getrocknet, erstarrt ist, alle Teile des Holzes füllt, untereinander verbindet und dem Holz selbst eine hornartige Struktur verleiht, die ebenso widerstandsfähig wie resonanzreich ist. Holz und Lack verbinden sich restlos, und dadurch, daß jede Unregelmäßigkeit des Holzes ausgeglichen ist, stellt die so behandelte Geige einen idealen Resonanzkörper dar.
Dieses Ergebnis zu finden und es nutzbringend zu verwerten, war einem Gelehrten vorbehalten. Vor nunmehr zwanzig Jahren begann der Dresdener Professor *Franz Joseph Koch*, ein begeisterter Musikfreund und fleißiger Kammermusikspieler, seines Zeichens Physiker und erfolgreicher Erfinder auf dem Gebiete der Elektrophysik, seine Studien, die dem Klang der Geige galten. Sobald er sich über die Unumstößlichkeit jener Entdeckung der *Homogenisierung des Geigenholzes* klar geworden war — der Vergleich mit anderen Geigen, ihrem Klang und ihrer Holzstruktur bestätigte sie nur — ging er daran, jene eingedrungene Flüssig-

keit zu untersuchen. Ihre materielle Verwandtschaft mit dem alten Geigenlack sprang sofort ins Auge. Nur war der chemische Prozeß da und dort verschieden gewesen. Die Untersuchungen ergaben nämlich, daß jenes Insholzdringen der Flüssigkeit vor der endgültigen Lackierung erfolgt sein mußte, ja daß geraume Zeit zwischen diesen beiden Prozeduren lag. »Ohne Öl nichts zu machen«, hat Stradivarius in eine seiner Geigen geschrieben. Öl ist auch der Stoff jener Flüssigkeit. Ihr Eintrocknenlassen, von dem allein die Wirkung auf die Holzstruktur abhängt, war erwiesenermaßen ein in Italien damals gebräuchlicher Usus. Unter der Sonne Cremonas, auf dem Dache des Hauses von Stradivarius trockneten die Geigen monatelang und wurden nachher mit Öllack lackiert.

Das ist der Inhalt der Kochschen Forschungen. Und die hat Koch in jahrelangen unermüdlichen Versuchen praktisch zu verwerten vermocht. Er baut, nachdem er im Jahre 1915 seine Entdeckung veröffentlicht hat, nunmehr Geigen nach italienischen Modellen in exaktester Arbeit, homogenisiert das Holz, trocknet es monatelang und lackiert dann sorgfältig. Die Instrumente, deren Holz die gleiche hornartige Struktur hat wie das der alten Italiener, sind äußerlich ideal gelungen. Die ältesten in der Öffentlichkeit befindlichen Koch-Geigen sind jetzt zehn Jahre alt; ihr Klang ist der einer edlen, hochwertigen und gut erhaltenen Italienerin. Wesentlich ist für uns heute, daß ein großer Teil der alten Meistergeigen durch Reparaturen, schlechte Behandlung und vor allem durch zu vieles Spielen klanglich sehr verloren hat. Kochs Forschung hat nämlich auch den Beweis erbracht, daß über ein gewisses Alter, über ein bestimmtes Maß von Ausgespieltheit hinaus auch das beste und günstigst bearbeitete Geigenholz nicht mehr seine Struktur erhalten kann. Viele Geigen, deren Namen und Geschichte nur zu berühmt sind, haben klanglich so sehr verloren, daß einzig und allein Nimbus und Glauben an ihrer Güte noch nicht zweifeln lassen.

Das Streben Kochs geht nun dahin, eine in solidester Werkstattarbeit verfertigte Geige von hoher klanglicher Güte herzustellen. Der Bau und die tonliche Behandlung dauern lange. Ein ideal erdachtes System ermöglicht eine ununterbrochene Beobachtung der klanglichen Reifung jedes Instruments während der langwierigen Bearbeitung, auf die eben genau eingegangen werden kann. Nicht jedes Instrument ist von gleicher Güte, denn auch hier sprechen Unwägbarkeiten mit wie überall. Eines ist sicher: Die zehnjährigen Instrumente sind besser als die jüngeren. Ein Nachlassen der zu Anfang erreichten klanglichen Güte wurde bei keiner Koch-Geige, die sich in guten Händen befand, beobachtet.

All diese Ergebnisse, insonderheit der den besten Vorbildern nahekommende Klang bedeuten eine Errungenschaft, wie sie im Geigen-

bau seit mehr als zwei Jahrhunderten ersehnt, erwartet und stets unterblieben war. Kochs Geige ist im Verhältnis zur italienischen Meistergeige wohlfeil. Seine Werkstatt, in der auch Bratschen, Violoncelle und vereinzelt Kontrabässe gebaut werden, beschäftigt sich mitunter ausnahmsweise auch mit der klanglichen Veredelung fremder Instrumente. Hier zeigen sich oftmals die Richtigkeit und der praktische Wert der Kochschen Methode besonders deutlich. Im ganzen genommen ist diese Dresdener Geigenwerkstatt eine der erfreulichsten Erscheinungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaues. Man ist bereits vielfach über das Vorurteil hinaus, das immer wieder an dem Begriff »neue Geige« Anstoß nahm. Zu oft hat man sich schon von der klanglichen Schönheit dieser Geigen überzeugen können, die immer mehr in Konzerten in den Händen Berufener erklingen. Man kann von einer Verjüngung der besten italienischen Geigenbauepoche sprechen. Gewiß wird es stets eine kleine, allerdings immer kleiner werdende Anzahl von Meisterwerken verschiedener Herkunft geben, die über jeden Vergleich siegen. Es sind dies nicht alles italienische Geigen des 17. Jahrhunderts. Unter Umständen können auch Instrumente geringerer Meister oder solche unbekannter Herkunft darunter sein. Die Geigen aber, die als erstklassig bezeichnet aus der Dresdener Werkstatt Professor Franz Joseph Koch kommen, halten die ernsthaftesten Vergleiche aus. Ihr Klang ist von jener gerühmten italienischen Schönheit, ihre Ansprache ist ideal leicht, Tongröße und Tragfähigkeit kommen denen der unbeschädigten Italiener gleich, mit denen sie auch das Aussehen teilen. Daß hier allerdings die Farbe des Lackes noch nicht jenen »Galerieton« der alten Italiener annahm, ist begreiflich. Die Werkstatt gibt im Jahre verhältnismäßig wenig Instrumente heraus. Ihre Herstellung braucht viel Zeit. Wer aber in Besitz eines dieser Instrumente kam, hat seine ungeminderte Freude daran gehabt.

SCHULMUSIKPFLEGE

VON

BRUNO STÜRMER-LÖRRACH

Die Seele des Kindes ist der Acker für alle Saat, die einmal aufgehen soll. Sie muß bereit sein zu empfangen, muß sich dem Sämann wie dem Samen selbst schenken, soll die Frucht ausreifen können. Diese Bereitschaft ist schon nötig zur Aufnahme des abstrakten Wissens, zur Verarbeitung des Erfahrungsmaterials. Wieviel notwendiger ist sie aber erst dann, wenn es sich darum handelt, die Seele des Kindes der

Kunst zu öffnen oder — offen zu halten! Denn voraussetzungs- und erziehungslos reagiert das Kind vom frühen Alter an auf Kunst, insbesondere auf Musik als die von Nebenwirkungen und Komplikationen (mit Verstand, Formsinn, Phantasie) freieste Kunst. Es lacht beim heiteren, es weint beim ernsten Lied; es versteht auch die Musik ohne Worte, und beinahe nie wird es vorkommen, daß von ihm Ernst oder Heiterkeit einer Musik nicht oder falsch erkannt wird. Die Seele ist also dem musikalischen Erlebnis weit offen, ist bereit zur Saat, ist vorherbestimmt zur Reife des künstlerischen Erlebnisses.

Was aber tun wir, um diese köstliche Einstellung dem Kinde zu bewahren? Wir werfen Steine in den See, bis er ausgefüllt ist, die lebendigen Wasser verlaufen sind und die Sonne sich nicht mehr in ihnen spiegeln kann. Wir »erziehen« das Kind, geben ihm eine musikalische Erziehung, die im Notenlesen, im Vom-Blatt-Singen, im Einüben von Liedern besteht. Und wenn wir das ein paar Jahre gemacht haben, schauen wir befriedigt zu, wie das Kind — dem nicht besondere Hingabe an die Musik mitgegeben ist — vor jeder Berührung mit Musik zurückschreckt, wenigstens mit der in der Schule geübten. Es pfeift und singt den Gassenhauer, denn in ihm fühlt es sich frei und ungehemmt, es verachtet das Volkslied. Und der Junge freut sich seines Stimmbruchs, da er ihn befreit vom Zwange der Gesangstunde. Soll dann ein solches Kind Musikunterricht auf einem Instrument erhalten, zur Freude der Eltern und Anverwandten, so nimmt es auch das wie eine Pflicht auf sich, freud- und lustlos, aber stets bereit, dem Lehrer der bestgehaßten »Disziplin« einen Streich durch Nichtüben, durch versteckten oder offenen Widerstand zu spielen. Und das alles nennen wir dann Erziehung zur Kunst und wundern uns, daß wir keine musikalische Volkskultur haben, daß wir mühselig erst beginnen müssen, erwachsenen Menschen in Volkshochschulkursen, in Vorträgen »populärer Art« das Kunsterlebnis näher zu bringen. Wir wundern uns darüber, aber erkennen die Ursache nicht, sondern fahren fort, Kongresse abzuhalten, in denen über Schulgesang gesprochen, geredet, gesalbadert wird. Systeme — o Graus und Schrecken der Kinderseele! — werden vorgetragen, Dressurkunststücke vorgeführt, sehr weise über alles verhandelt. Nur eines wird vergessen: die Frage, was das Kind dazu sagt, ob ihm das Erlebnis »Musik«, unser tiefstes menschliches Erlebnis, unser stärkstes Hinübergreifen ins Jenseitige, lebendig wird durch systematischen Drill. Notenlesen, Vom-Blatt-Singen, Vokalisation, Intervall-Treffen — das sind die Folterwerkzeuge, mit denen wir das Kind zwingen, jedem Musikwillen für immer Lebewohl zu sagen. Es müssen schon Märtyrer von Gottesgnaden sein, die trotzdem durchhalten und mit Liebe später zur wirklichen Musik kommen. Oder sie müssen keine Stimme gehabt oder immer falsch ge-

sungen haben, dann ist auch Hoffnung, daß einmal musikbegeisterte Menschen aus ihnen werden.
Ist es denn Zufall, daß neunzig Prozent aller Schüler auf den Musikschulen und der Privatmusiklehrer unbegabt, unlustig, faul und widerspenstig sind? Ist das Zufall, wo wirkliches Unmusikalischsein so selten wie Farbenblindheit ist? Ist es Zufall, daß trotz aller Systeme, trotz der fabelhaftesten Fortschritte in der Konzentration des Stoffes unsere Jugend immer mehr dem musikalischen Schund nachläuft, daß schon der Knirps von sechs, acht Jahren den Bummelpetrus grölt, aber kein Volkslied richtig kann? Ist es Zufall, daß in unseren Volkshochschulkursen erwachsene Menschen sitzen, die teilweise sogar in ihrer Jugend zum Klavier geprügelt worden sind, und mit großen Augen und hellsten, feinhörigsten Ohren Selbstverständlichkeiten wie Offenbarungen hinnehmen? Daß solche Menschen nichts wissen vom Einfachsten und zugleich Tiefsten der Musik, daß sie hilflos lächeln wie Kinder bei der Frage nach dem Wesen der Musik, nach ihrem Sinn, ihrem Recht, ihrem Zweck? Und wenn ihr das wißt und erlebt habt, ihr Neunmalklugen mit euren Systemen — und ihr müßt es wissen, denn es ist alltägliches Erlebnis — dann wagt ihr noch immer in eueren mittelalterlichen Hexenküchen neue Rezepte zu brauen zur Bildung der Jugend? Dann schlagt ihr immer noch nicht an euere Brust und ruft: nostra culpa, nostra maxima culpa?
Zum Teufel endlich mit dieser Auffassung der Kunst als Lehr- und Lerndisziplin, als Wissenszweig! Die Frage ist doch einfach die: komme ich durch mein Wissen, also durch den Verstand oder durch mein Fühlen zum künstlerischen Erlebnis? Ich denke doch, daß kein Mensch — er müßte denn eine Personifikation des grünen Tisches darstellen — ableugnen wird, daß nur das Gefühl die Kunst als Erlebnis vermittelt. Das Wissen ist sekundär wünschenswert, da es vertiefen kann, aber es ist geradezu schädlich, wenn es in erster Reihe steht. Was ich dem Erwachsenen im populären Vortrag zumuten kann, das gilt nicht für das Kind. Wenn ich jenem von Akustik, von Harmonie und Melodie, von Form und ihrer Entwicklung spreche, so wende ich mich gleichzeitig an Gefühl und Verstand, und es liegt an mir — dem Vortragenden — beides in Einklang, zur Ergänzung zu bringen. Das Kind aber will zunächst, zumal wo es sich um ein Gefühlserlebnis handelt, auch gefühlsmäßig gefesselt sein. Es will aus sich selbst heraus den Drang nach Mehr, nach Erkenntnis des dunkel Ersehnten entwickeln, nicht gewalttätig dazu gezwungen werden. Das Kind will Musik, nicht Vokabel der Musik.
Daher mein Vorschlag, denn mehr soll dieser Aufsatz nicht bringen, er will ja kein System den anderen hinzufügen, er will nur einen Weg zeigen: laßt das Kind singen, raubt ihm aber nicht die Freude am Singen durch den Zwang, der im Drill seine schlimmste Äußerung findet. Spielt

ihm Lieder, sprecht ihm Texte vor und freut euch mit ihm an beiden, macht sie ihm lebendig, indem ihr euch auf seine Seele einstellt. Nicht Pensum aufarbeiten, sondern frei verfügen über die Zeit, frei über den Stoff, das muß der Sinn der Musikerziehung sein. Und was ist wichtiger: Notenlesen oder Musikfühlen? Ist es nicht ein klein wenig lächerlich, wenn wir uns so Mühe geben, dem Kinde auf allerlei Umwegen die Noten beizubringen, und wir erleben müssen, daß der Erwachsene später im Chor keine Ahnung mehr von aller Weisheit seiner Jugend hat? Fragt den Dirigenten des Männerchors in der Stadt, auf dem Land, wieviel Prozent seiner Sänger Noten kennen. Und die Antwort wird so ausfallen, daß man glauben möchte, keiner dieser erwachsenen Menschen habe einmal eine Singstunde in der Schule absolviert. Fünf bis zehn von hundert Sängern weiß von Noten, Notenwerten und Pausen, die anderen singen dem Gehör nach. Und alle waren in der Schule und mußten singen! Ich bin der letzte, der dem Singen ohne Notenkenntnis das Wort redet, da ich aus Erfahrung weiß, wie schwer es hält, dabei schon leichte Chöre einzustudieren, geschweige gar polyphone Musik herauszubringen. Aber keinesfalls darf das Notenlesen an erster Stelle stehen, es muß allmählich zum Bedürfnis werden. Denn wenn schon dem Erwachsenen viel Freude am Gesang verloren geht, wenn er mit Notenlesen geplagt wird (fragt die Leute der Praxis, was für Erfahrungen sie damit in ihren primitiven Chören gemacht haben!), wieviel schwerer findet sich das Kind damit ab. Wir müssen eben wirkliche Erzieher und keine Unteroffiziere sein.
Damit wir aber das eine sind und das andere vermeiden, müssen wir uns bemühen, einen Eingang zur Seele des Kindes zu finden, der uns ermöglicht, auch trockenes Wissen beinahe unvermerkt zu vermitteln. Und dieser Weg führt durch das Tor des lebhaften Interesses des Kindes an allem Lebendigen, an allen Erzählungen vom Leben. Darum ist mein Vorschlag: Erzählt den Kindern von der Musik, von ihren Meistern, ihrem Leben, ihren Leiden. Lehrt sie im Erzählen die Schauer der Mystik kennen, die im Erlebnis der Musik über uns kommen, erzählt ihnen von der Not, der inneren zwangvollen Not des Schaffenden. Laßt sie mit ihm leiden, und sie werden aus diesem Mitleid heraus sein Werk mit anderen Ohren hören, sie werden Beziehung suchen zwischen dem Erzählten und dem Gehörten, und sie werden sie finden. Man kann schon dem kleinen Kinde die Tore öffnen, indem man das Erzählte in die ihm gemäße Form des Gleichnisses, der bildhaften Darstellung kleidet. Dem größer werdenden aber ist keine Geschichte aus dem Leben, dem Schaffen der Meister zu schwer, zu unverständlich. Das Kind, das einmal von der Lebensnot unserer Großen gehört hat, wird immer ein besonderes — persönliches — Verhältnis zu ihnen haben, es kommt ihnen innerlich nahe, und darum wird ihrem Werke seine Seele empfangsbereit sein. Und die Namen

unserer Großen werden vertrauten Klang haben für unsere Jugend, so vertraut, daß ihre Werke ihr plötzlich wie von selbst nahegerückt sind. Vielleicht auch wird einer so erzogenen Jugend das Wort vom Volke der »Dichter und Denker« als die Lüge bewußt werden, die es darstellt. Denn wahrhaftig: das deutsche Volk ist nicht schuld daran, daß es so viele der größten Geister aufzuweisen hat, aber es ist schuld, daß so viele von ihnen verhungert und verkommen sind! Und die Jugend, die das einsieht, wird die Achtung vor dem Schaffenden bewahren und wird sich Mühe geben, ihm den Weg zu ebnen, nicht noch mehr zu erschweren. Denn eng verknüpft ist die Erkenntnis der Kunst und des Kunstwerks mit der Ehrfurcht vor dem Schöpfertum. Wo diese nicht da ist, kann jene nie werden. Und wehe dem Volke, das seine Schöpfermenschen nicht ehrt, wehe vor allem solcher Jugend! Wir Heutigen aber brauchen nichts so sehr wie das Erlebnis des Geistigen, wo immer es sich offenbart. Die Kunst führt den Weg zum Geiste, zur Idee am sichersten und leichtesten, denn sie ist das Erlebnis der Seele. Wollen wir also unsere Jugend erziehen, sie dahin bringen, wo wir sie haben müssen, damit sie selbst fruchtbar werde, dann müssen wir endlich einmal den Mut haben zu gestehen, daß wir *neu* aufzubauen gezwungen sind, daß wir alte, veraltete Ansichten vom Weg zur Kunst endgültig über Bord werfen müssen. Lebendige Kunst, lebendiges, warmes Erlebnis ihrer Schönheit müssen wir der Jugend geben, nicht tote Lesezeichen und Buchstabierübungen. Dazu fehlen heute noch die Lehrer. Heute noch, solange diese Erkenntnis sich nicht Bahn gebrochen, den Ring des Bureaukratismus, des Eigensinns und des Besserwissens durchbrochen hat, daß *alle* Musikerziehung sich dahin orientiert. Nicht Musikdrillschulen sind nötig, sondern Musikhörschulen. Es ist unwichtig, ob Anna und Fritz Klavier klimpern oder Geige kratzen. Wichtig aber ist, ob sie schön von häßlich, gut von schlecht unterscheiden können. Wichtig ist, ob sie vom Geiste *wissen*, nicht etwa, ob sie sich berufen fühlen, teil an ihm zu haben, weil sie *auch* ein Instrument bearbeiten. Auswahl auch hier, Auswahl der Begabten, aber Erziehung der Menge bis zur Grenze des Möglichen. Vom *Wesen* der Dinge soll sie wissen, dann ist mehr geholfen, als wenn sie halbes Wissen der Dinge in ihren Umrissen in sich trägt.

Dann wenn unsere Erziehung zum Musikhören Grundlage aller Vermittlung des künstlerischen Erlebnisses ist, dann werden wir auch die Lehrer für die Jugend haben. Leute — Männer und Frauen — deren Seele hell von der Erkenntnis der Kunst, deren Herz voll ist vom Erlebnis des Schöpferischen. Menschen, die sich dem Geiste nahe fühlen und aus Fülle sprechen, erzählen, singen können. Menschen, denen die Kinder mit offenen Augen, offenen Seelen zuhören, die ihnen das ewige Geheimnis der Kunst zu offenbaren scheinen. Bis sie bei eigenem Denken zur

Erkenntnis kommen, daß dies Geheimnis nie offenbart werden kann, weil es das Schönste der Kunst bedeutet. Seelen sollt ihr bilden, nicht Automaten. Menschen sollt ihr Schönheit und das Bewußtsein von ihr auf den Weg geben, wappnen sollt ihr sie gegen das Widerliche, das Häßliche und Gemeine. Nicht Zwangsjacke darf euere Kunsterziehung sein, sonst laufen euch die Jungen davon — in die Arme des lockenden, weil freiheitgeborenen (wer von ihnen fragt, in welcher Freiheit!) Schundes. Sie muß Freude für die Jugend sein, Ansporn zu zielhafter Anspannung alles Schöpferischen im Einzelmenschen.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das erste Blatt unserer diesmaligen Serie, *Beethoven* zugehörig, ist die Wiedergabe einer *Unbekannten Skizze zum B-dur-Trio, op. 97*, deren Übersetzung — das Wort ist im Hinblick auf des Meisters Handschrift wohl angebracht — sich im Textteil Seite 173 findet. Die Tafel gehört zu dem Aufsatz von Hermann Hans Wetzler.

Die weiteren fünf Beethoven-Bilder sind Ergebnisse des Spüreifers Theodor Frimmels. Durch die dankenswerte Bereitwilligkeit des Verlegers Karl König in Wien wurden wir in den Stand gesetzt, diese Abbildungen aus Frimmels neuestem Buch »Beethoven im zeitgenössischen Bildnis«, das auf Seite 203 in diesem Heft besprochen wird, unseren Lesern vorzulegen. Wir haben die Beethoven-Bilder in den 15 Jahrgängen unserer Zeitschrift durchgesehen; unter den vielen hundert Stück fehlen nur diese fünf Blatt. An der Hand der Deutungen des unerreichten Kenners geben wir zu den Blättern folgende Notizen:

Das *Brustbild von Isidor Neugaß* stammt aus dem Jahre 1806. Es stimmt ziemlich überein mit dem berühmteren Beethoven-Bildnis des Hauses Brunsvik, dessen Maler man nicht kennt. Frimmel meint, daß Neugaß möglicherweise der Autor auch des Brunsvikschen Bildnisses sein könnte. Ist unser Porträt charakteristischer als das des Hauses Brunsvik, so zählt es doch nicht zu den besten Abbildern des Meisters. Das Gesicht ist zu zart und blaß gefärbt; überdies hat das Original viele Restaurierungen durchgemacht. Bekannt ist, daß Neugaß im gleichen Jahr 1806 ein Porträt Haydns geschaffen hat. Sein Beethoven-Bildnis, das datiert und signiert ist und sich in Grätz bei Troppau befindet, scheint Neugaß für den Fürsten Karl Lichnowsky gemalt zu haben.

Die oben genannte Besprechung weist u. a. darauf hin, daß es Frimmel gelungen ist, einer *Kreidezeichnung von Hippius* habhaft zu werden, zu der Beethoven nach der Familienüberlieferung eine Sitzung gewährt haben soll. Es ist ein nahezu lebensgroßes Brustbild. Die Erscheinungszeit setzt Frimmel in die zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts und weist auf verschiedene Ähnlichkeitsmerkmale mit Schimons wohlbekanntem Gemälde hin. Im Anschluß an dieses Blatt sei ein Beethoven-Kopf von *Moritz v. Schwind* veröffentlicht, der aus einem Skizzenbuch des Künstlers stammt. Wir entsinnen uns hierbei der Schwindschen Lachner-Rolle, aus der wir früher einige Abschnitte unseren Lesern darboten, in der Schwinds Beethoven-Kopf in ähnlich markiger, wohl aber nur auf Erinnerungen fußender Prägung auftritt.

Neu sind für die Leser der »Musik« auch die beiden seltsamen Darstellungen des Meisters als Spaziergänger in ganzer Figur. Auf *Jos. Weidners Zeichnung*, die 1916 entdeckt wurde, wird Beethoven gezeigt, wie er einen dicken Spazierstock einem Taktstock ähnlich schwingt. Das Blättchen steht nicht weit ab von der Karikatur. Das *Aquarell von J. Nep. Höchle* jedoch ist ernsthafter Natur. Es stellt Beethoven bei kaltem Wetter in einen dicken Mantel gehüllt dar, der vor die rechte Gesichtshälfte gezogen ist. Das Bildchen ist 1915 zum Vorschein gekommen und befindet sich im Privatbesitz.

Mit diesen Veröffentlichungen schließt sich der Umkreis dessen, was an Beethoven-Bildnissen, soweit zeitgenössische Darstellungen in Frage kommen, zu erlangen war und ist.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER (5. Oktober 1923). — »Jessonda«, eine Säkularerinnerung Von *Leopold Hirschberg.*

DAS PROGRAMM (September-Oktober 1923, Graz). — Diese Beilage zur Grazer Montags-Zeitung hat es sich zur Aufgabe gemacht, über Theater, Musik, Literatur, bildende Kunst usw. in Graz zu berichten. Einführende Artikel in die jeweils dort aufgeführten Werke, kritische Essays und Kunstbriefe aus verschiedenen Städten machen diese Beilagen zur anregenden Lektüre für den, der über das Grazer Musikleben unterrichtet sein will.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (27. September 1923, Berlin). — »Dirigenten« von *Walter Schrenk.* Bruno Walter, »der einzige unter den großen Dirigenten, der Arthur Nikisch nahe kommt«, und Georg Schneevoigt, »der Robuste, Derbe, Handfeste«, erfahren ihre kritische Beleuchtung.

HANNOVERSCHER KURIER Nr. 469/70, (7. Oktober 1923). — Die literarische Beilage des Blattes enthält anläßlich der Händel-Feier dort Aufsätze über den Meister. *Hanns Niedecken-Gebhard* spricht über »Unsere Händel-Oper«. Der Verfasser berichtet über die Händel-Bewegung im allgemeinen und über den Stil oder wenigstens über die Absicht, die einer Händel-Oper-Gestaltung zugrunde liegen soll. *Th. W. Werner* weist in seinem Beitrag »Zeitliche Aufführungen« darauf hin, daß die Oper Händels eigentlich Musikdrama sei, das Drama, das durch seine Musik erst die Form erhält; der Autor erläutert die kritischen Bemerkungen Dr. R. Steglichs zu den Aufführungen Oskar Hagens. »Händels Persönlichkeit« von *Hugo Leichtentritt.* Dies ein Vordruck aus dem demnächst bei der Deutschen Verlags-Anstalt erscheinenden Buch über Händel desselben Verfassers.

KASSELER POST Nr. 268 (30. September 1923). — »Kapellmeister und Kritiker vor 100 Jahren« von *Gustav Struck.*

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (23. September 1923). — »Das Ende des deutschen Meistergesanges« von *Felix Oberborbeck.* Eine amüsante Schilderung des Verfalls und des Endes der Meistersingerzunft in Süddeutschland. Der Autor zeigt, wie die Mitglieder der Zunft sich um Mitte des 17. Jahrhunderts dem Theaterspielen zuwandten, wie sie dann um 1800 auch davon fortgedrängt wurden, um bald nur noch als »Leichengesangsgesellschaft« fortzubestehen. Aber um 1850 erreichte auch diese ihr Ende, ins Jahr 1875 fallen die letzten Lebensäußerungen der Zunft. 1922 starb der letzte deutsche Meistersinger Friedrich Humml.

LEIPZIGER TAGEBLATT Nr. 250 (21. September 1923). — »Aus Gustav Mahlers Leipziger Zeit« von *Hans Schnoor.* Unveröffentliche Briefe des Meisters sind es, mit denen der Autor bekannt macht. Traurige Briefe, aus denen schon der Kampf spricht, den Mahler im Jahre 1886 in Leipzig mit seinem Direktor Max Staegemann zu bestehen hatte. Man hatte ihm, trotzdem der Direktor sich dazu verpflichtet hatte, nicht eine der »Ring«-Aufführungen geben wollen. Arthur Nikisch dirigierte den »Ring«, Mahler zog die Konsequenzen und kam vier Monate nach seinem Antritt in Leipzig bei Staegemann um seine Entlassung ein. Wie schmerzlich Mahler dieser Schritt und die ganze Angelegenheit war, davon sprechen die Zeilen dieses großen Künstlers.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 277 (12. Oktober 1923). — »Einheitliche Konzertprogramme« von *Friedrich Munter.* Der Autor gibt Anregungen, wie man Konzerte einheitlicher gestalten könne, als gemeinhin geschieht.

NEUE FREIE PRESSE (17. Oktober 1923, Wien). — »Begegnungen mit Puccini« weiß *Ludwig Karpath* fesselnd zu erzählen.

NEUES WIENER JOURNAL (14. Oktober 1923). — »Gustav Mahler und der Kammersängertitel« von *Ludwig Karpath.* Der Autor erzählt von der damals üblichen Verleihung des Kammersängertitels an Unwürdige und Würdige. Wie Mahler sich dazu gestellt hat und dem Unfug entgegengetreten ist, ohne jedoch verhindern zu können, daß unter Würdigen auch Unwürdige waren. Davon handelt der Aufsatz im besonderen.

SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER (Beilage des »Fränkischen Kurier« Nr. 265, 27. September 1923, Nürnberg). — Der Nürnberger Musikschriftsteller *Wilhelm Matthes* rief diese Zeitungszeitschrift ins Leben, um Minderbemittelten, die nicht mehr in der Lage sind, sich eine

Musikzeitschrift zu halten, die Möglichkeit zu geben, sich über den Stand unserer Musik zu informieren und ihnen geistige Nahrung auf musikalischem Gebiet zu reichen. Das vorliegende erste Blatt enthält einen hübschen Brief von Schreker, in dem er sich über die Kritik und seine persönliche Stellung als Kritiker, d. h. als Betrachter des Werkes anderer ausläßt. Auch seine Stellung zur »Zeit«, zur sogenannten »Moderne« präzisiert er. Schreker weist folgerichtig ausführlich auf die Subjektivität des Urteilenden hin. Er schreibt witzig: »Es gibt keinen Erdgeborenen (und sei es auch ein Berliner), der sich eines unfehlbaren Urteils rühmen könnte« usw. — *Wilhelm Matthes* spricht über »Musik der Gegenwart«.

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG (29. September 1923, Stuttgart). — »Hoffnungen und Befürchtungen für unsere Musik« von *Willibald Nagel.* Der Verfasser gibt Anregungen, wie die Musik in Theater und Konzert dem Volke erhalten bleiben, wie das Volk wieder zu echter Kunst erzogen werden kann.

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 487 (14. Oktober 1923, Berlin). — »Musikschaffen und Nachschaffen« von *Adolf Weißmann.* Der Autor erklärt die Scheidungen zwischen Produktion und Reproduktion. Er weist nach, wie die Produktion von der Reproduktion beeinflußt wurde und wird. Er beweist, mit welch anderer Freiheit der Künstler, der *nur* produktiv ist, sich bewegt, aber auch, wie oft das Nachschaffen den Schaffenden befruchtet. Weiter zeigt der Autor, wie die Reproduktion sich in Konzerten auswirkt. Er weist darauf hin, daß das Nachschaffen immer mehr von seinem Zauber einbüßt; besonders in Europa. In Amerika, dem Land, das ohne künstlerische Produktion ist, nimmt man den Nachschaffenden mit ganz anderer Wärme entgegen. Dort ist keine Krise zwischen Produktion und Reproduktion. »Aber auch in Amerika verlangt man, verwöhnt und naiv zugleich, die Sensation in der Ausübung. Und die großen Erfolge sind nur wenigen beschieden. Wir selbst sind mitten in der Krise, die letztes Ergebnis einer hundertjährigen Entwicklung ist. Das Einzelkonzert als Gattung ist entwertet, weil es längst nicht mehr von der Phantasie gespeist ist. Aber zunächst sind wir noch glücklich im Besitz der schöpferischen Kräfte, die der Masse, Chor und Orchester, innewohnen. Das Produktive wird schließlich entscheiden. Nur wo Produktion und Reproduktion sich das Gleichgewicht halten, gibt es ein Musikleben. Und Europa bleibt Mutterboden der Musik.«

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 42/43 (19. Oktober 1923, Berlin). — »Exotische Musik« von *Heinz Pringsheim.*

HELLWEG Heft 39/40 (29. September 1923, Essen). — »Musikprobleme der Zeit« von *Hermann Unger.* — »Musik als Bindeglied zwischen Ost- und Westdeutschland« von *Kurt Rattay.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH (Oktoberheft 1923, Wien). — »Rhapsodie« von *Paul Bekker.* — »Alban Bergs ‚Wozzeck'« von *Fritz Heinrich Klein.* Der Autor, der Bearbeiter des Klavierauszuges der neuen Oper, erklärt den Aufbau des Werkes und zeigt diese Oper in ihrer formal mannigfaltigen Architektonik als tatsächlich »zum erstenmal« geschaffen. — »Amerikanische Reise« von *Ursula Greville.* — »Über Paul Graeners Opernschaffen« von *Siegmund Wittig.* — »Das Herz«, ein Satirspiel von *Alexander Jemnitz.* — »Max Springer als Kirchenmusiker« von *Josef Lechthaler.* — »Salzburg 1923« von *Paul Stefan.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Nr. 23—26 (24. September, 13. Oktober 1923, Köln). — »Gottfried Rüdinger«, aus einer Aufsatzreihe »Münchener Komponisten«, von *Erwin Kroll.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 39—42 (26. September, 3., 10., 17. Oktober 1923, Berlin). — »Wilhelm Rinkens« von *Max Chop.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 12 (September 1923, München). — *Gustav Friedrich Schmidt,* »Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) II«. — *Wilhelm Fischer,* »Dreißigjähriger Bestand der Denkmäler der Tonkunst in Österreich«. — *Theodor W. Werner,* »Neue Musik in Salzburg«.

Die *Städtischen Bühnen* in *Hannover* brachten in ihrem Programmheft zum Händel-Fest Aufsätze über den Meister, die diesen von verschiedenen Seiten beleuchten. So von *Johannes Secundus* »Händel in Hannover«, »Saul und David« von *Friedrich Chrysander,* »Zur szenischen Aufführung des Oratoriums ›Saul und David‹« von *Hanns Niedecken-Gebhard* und »Die Kunst des Chors in Händels ›Saul‹« von *Th. W. Werner.*

AUSLAND

DER BUND (Beilage »Der kleine Bund« Nr. 39, 30. September 1923, Bern). — »Vom Konzertsaal zum Sinfoniehause« von *Paul Marsop*. Der Autor regt an, die schon vor dem Kriege erörterte Frage des »Sinfoniehauses« wieder aktuell werden zu lassen. Er zeigt die Gründe und Gedanken, die eine solche Idee rechtfertigen, ja verlangen.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 21 (6. Oktober 1923, Zürich). — »Öffentliche Musikbüchereien« von *Paul Marsop*.

DER AUFTAKT Heft 8 (Oktober 1923, Prag). — »W. H. Riehls musikgeschichtliche Novellen« von *Hilda Schulhof*. — »Josef Gustav Mraczek« von *Erich H. Müller*. — »Die geistigen Komponenten des Dirigierens« von *Georg Klaren*. Was in diesem Aufsatz über die Suggestionskraft des Dirigenten und ihre Auswirkung gesagt wird, mag im Ausschnitt hier eine Stelle finden: »Ein Dirigent muß also ganz intuitiv etwas vom Philosophen und etwas vom Dichter, kurz: vom Wortmenschen haben, um seine musikalischen Empfindungen übertragen zu können. Im Wege seiner Vorbesprechungen aber wird er doch nur einen vagen Umriß von den groben, großen Linien des Werkes geben können, das Detail muß er mit seiner Linken und mit seinem ganzen Körper bei der Aufführung verdeutlichen; dabei stehen ihm keine Worte, kaum kurze, geflüsterte Rufe zu Gebote, dabei muß er die subtilsten Gefühle des Komponisten durch sich und nur durch sich selbst vermitteln. Wie nennt man aber einen Künstler, dem zur Wiedergabe von Gefühlen bloß er selbst als Körper zur Verfügung steht?— Schauspieler! — und sie spielen in der Tat verschieden, die Dirigenten, wenn sie den Ausdruck eines Werkes mimen; der eine, wie Nikisch, souverän ruhig nur durch einen ungemein vielsagenden Arm, der andere wie Fried mit rasendem, bewegtem Körper, wieder ein anderer wie Weingartner mittels einer geradezu suggestiven Mimik und gar mancher wie Strauß, indem er das Histrionische ganz den Händen überläßt. Klar wurde mir dies, wenn es auch wie Zufall scheint, an dem schwarzen Dirigenten einer Negerkapelle, der sich zu den Klängen exotischer Variationen über das Thema der Sinnlichkeit, wie man das betreffende Stück originaler Provenienz hätte nennen können, so virtuos in die Situation spielte, daß er mit gefletschten Zähnen trampelnd und rasend eine Meisterleistung schauspielerischer Autosuggestion bot.« Und später heißt es über »Pose« und im Gegensatz dazu von Gustav Mahler: »Um die Schattenseite zu erwähnen, muß gesagt werden, daß psychologisch vom Schauspieler zum Poseur kein weiter Weg ist und so viele Dirigenten auffallend posieren, um desto sicherer zu wirken. Selbstverständlich gibt es vom Erklärten auch ein paar Ausnahmen, so Mahler, der als Dirigent ebenso groß war wie als Komponist, oder Strauß, welcher mir als Dirigent bedeutender denn als Komponist scheint, aber schon diese beiden Fälle bestätigen das Gesagte, denn Mahler war weit mehr noch als ein Komponist, er war ein Dichter, ein Philosoph, ein Prophet, und von Strauß möchte ich zu behaupten wagen, daß er wie Wagner eigentlich ein Maler ist.« — »Musikalische Zeitfragen« von *Georg Klaren*.

THE SACKBUT IV/3 (Oktober 1923, London). — »John Coates«, eine interessante Sängerpersönlichkeit Englands, behandelt *Sydney Grew* in einem läng ren Aufsatz. Es folgt ein Bericht von *A. Walter Kramer* über das, »was sich in Salzburg ereignete«. *Frederick H. Martens* schreibt über »Die musikalische Atmosphäre in der modernen französischen erzählenden Literatur« und *Adolf Weißmann* über »Gustav Mahler und die Welt«.

THE CHESTERIAN Nr. 34 (Oktober 1923, London). — *G. Jean-Aubry* berichtet über ein neues Werk von Manuel de Falla »El Retablon«, das ein Kapitel aus dem Don Quichote musikalisch und dramatisch verwendet. — *R. W. S. Mendl* setzt seinen Aufsatz aus dem Maiheft Nr. 31 des Chesterian »Gedanken über Instrumentalmusik« fort, und zwar spricht er im vorliegenden Kapitel über »Absolute Musik«. — *L. Dunton Green* liefert als Resultat einer Reise in den Osten interessante »Bemerkungen über Theater und Musik des fernen Ostens«.

THE MUSICAL TIMES Nr. 968 (Oktober 1923, London). — *William Wallace* setzt seinen Artikel aus dem Septemberheft »Der Kapellmeister und seine Vorläufer« mit einem Kapitel über »Das Mittelalter« fort. — *Francis Miltoun* schreibt einen interessanten Aufsatz über »Die Pariser Oper« (L'Académie Nationale de Musique) und schmückt ihn mit schönen Aufnahmen. *Harvey Grace* fährt in seinen Erläuterungen von »Rheinbergers Orgelsonaten« fort. Der Artikel wird durch zahlreiche Notenbeispiele ergänzt und bereichert. Weiter folgt ein Aufsatz über »Violinlehrer des 17. Jahrhunderts« von *Jeffrey Pulver*.

MUSICA D'OGGI Heft 8 (August-September 1923, Mailand). — »Fremdländische Volksmelodien« von *Renzo Massarani*. Verfasser bespricht eingehend die von Marguerite Béclard-d'Harcourt gesammelten Volksgesänge aus Equador, Peru und Bolivien und rühmt besonders den ausgezeichneten Geschmack, mit dem die Sammlerin harmonisiert hat. — »Die Versifizierung Verdischer Texte« von *Edgardo Carducci Agustini*. Verfasser weist nach, welchen bedeutenden Anteil an der endgültigen Fassung seiner Libretti Verdi gehabt hat. Wenn insbesondere Ghislanzoni den Text zu »Aïda« geschrieben hat, so war der Dichter dieses Textes, der wirkliche Librettist Verdi selbst; Ghislanzoni nur der Mitarbeiter, der die Verse gemacht hat.

IL PIANOFORTE Heft 9/10 (September-Oktober 1923, Turin). — »Briefe an einen jungen Musiker« von *Ildebrando Pizetti*. Der erste der hier in dieser Nummer veröffentlichten Briefe trägt das Motto: Die Aufrichtigkeit. Der Meister, an den sich der Neophyt offenbar um ein Urteil über seine Kompositionen gewandt hat, gibt ihm unter Exemplifizierung auf die Größen der Vergangenheit gute Ratschläge, insbesondere den, nichts zu veröffentlichen, bevor er sich die nötige Selbstkritik angeeignet, mit größter Aufrichtigkeit gegen sich selbst sich von dem Wert seiner Arbeit überzeugt hat. — »Der Klaviersatz einiger ausländischer zeitgenössischer Komponisten« von *Ettore Desteri*. Verfasser vergleicht den Stil der Klavierkompositionen von Debussy, Ravel, Dukas, Goossens, Bax, Busoni, Schönberg, Křenek, Berg, Pisk, Bartók, Kódaly, Skrjabin, Szymanowskij.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA Heft 3 (Juli 1923, Turin). — »Padre Antonio Cesti« von *Francesco Coradini*. Anläßlich des 300. Geburtstages (5. August 1923) gibt der Verfasser eine eingehende biographische Studie des Komponisten, der mit Cavalli der Vater der italienischen Oper genannt werden kann. Als Landsmann des in Arezzo am 5. August 1623 geborenen Cesti, der in der Taufe den Namen Pietro empfing, verfolgt er liebevoll die Lebensstationen seines Helden, der zuerst in der Kapelle des Cristofero Santini sich als Sänger betätigte. Fünfzehnjährig tritt der kleine Peter als Novize in das Franziskanerkloster ein und nimmt den Namen »Bruder Antonio« an. Auch hier singt er in der Kapelle und wird Schüler von Abbatini. Mit ihm geht er nach Rom und wird dort auch Schüler von Carissimi. Nachdem er 1646 die Weihen empfangen, wird er 1648 Kapellmeister in Volterra. 1649 erscheint seine erste Oper »Orontea« in einer Privataufführung in Venedig. Cesti hat sich in seinen Opern trotz seines geistlichen Standes als Sänger und Schauspieler betätigt. Infolgedessen wurde er 1650 wegen dieses unwürdigen Verhaltens aus der Provinz Toskana ausgewiesen. Wir finden ihn 1653 am Hof des Erzherzogs Ferdinand von Österreich in Innsbruck als Musikmeister Seiner Hoheit. Dort entstand seine zweite Oper »Argia«, die ebenfalls in Venedig zur Aufführung kam. 1659 ist er wieder in Rom und arbeitet an seiner im nächsten Jahre erschienenen berühmtesten Oper »Dori«, die anläßlich der Hochzeit Cosimo von Medici mit Marguerite von Orleans in Florenz aufgeführt wurde. Weitere Opern von ihm sind »Semiramis«, »Le Disgrazie d'amore«, »Il Pomo d'Ore« u. a. Er starb am 14. Oktober 1669 in Florenz. — »Torquato Tasso in der Musik« von *Ludovico Frati*. Ausführliche Bibliographie der Kompositionen, die sich an Tassos Dichtungen anschließen. — »Der berühmte Brief an Cicognara ist nicht von Rossini geschrieben« von *Giuseppe Radiciotti*. Der Fehlurteile über Haydn, Beethoven und andere bedeutende Komponisten enthaltende Brief an Leopoldo Cicognara vom 12. Februar 1817 unterzeichnet: Il tuo G. R. —, der lange Zeit Rossini zugeschrieben war, ist bereits Ende 1917 in einer Mailänder Zeitschrift als nicht von Rossini stammend erklärt worden. Es konnten damals aber nur indirekte Beweise für diese Behauptung beigebracht werden. Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes hat aber durch die Möglichkeit, den Originalbrief zu photographieren und ihn neben die Photographie eines zweifellos echten Rossinischen Briefes zu stellen, den unwiderleglichen Beweis erbracht, daß der so törichtes Zeug schreibende G. R. eine völlig andere Handschrift schrieb als Gioacchini Rossini.

LA QUENA IV. Jahrg., Heft 15 (Juni 1923, Buenos Aires). — *Alberto Williams* setzt seine »Musikalischen Gedanken« in einer Anzahl Aphorismen über das musikalische Genie fort. — »Die Aufrichtigkeit in der Kunst« von *Carlos Pellicer*. — »Der Chor im griechischen Theater« von *Victor de Rubertis*. Der Artikel ist mit Abbildungen des Theaters der Akropolis und mit Masken und Figurinen des Dionysos-Theater in Athen geschmückt. Außerdem enthält das Heft ein großes Bild von Richard Strauß und begeisterte Besprechungen über seine »Salome« und »Elektra«, die er im Teatro Colon selbst dirigierte. *Ernst Viebig*

KRITIK

BÜCHER

THEODOR FRIMMEL: *Beethoven im zeitgenössischen Bildnis.* Verlag: Karl König, Wien.

Frimmel durfte neben Kalischer einige Jahrzehnte hindurch den Anspruch erheben, als erster Beethoven-Spezialist zu gelten. Nach Kalischers Tod übernahm er die Neubearbeitung der ersten Gesamtausgabe von Beethovens Briefen, hat dann aber, von gelegentlichen Veröffentlichungen abgesehen, mit größeren Publikationen auf seinem Sondergebiet zurückgehalten. Nun tritt er mit einem Band über die Porträte des Großmeisters hervor, der der Niederschlag ist von Kenntnissen und Erfahrungen, die seine Doppeleigenschaft dokumentieren: dem Beethoven-Forscher reicht der Gemäldekenner die Hand. Geht Frimmels neues Buch auf frühere, inzwischen wohl vergriffene eigene Studien zurück, greift er mehrfach in die Substanz älterer, gedruckt vorliegender Essays seiner Feder, die diesem Sondergebiet gewidmet sind, so ist uns seine letzte Gabe dennoch willkommen, weil sie das Stoffliche als sachliche Essenz bietet, bisherige Forschungsresultate bis zu den jüngsten Veröffentlichungen verwertet und endlich Irrtümer fremder und eigener Feststellungen berichtigt. Also Extrakt im allerbesten Sinne. Frimmel geht sämtliche Bildnisse Beethovens, soweit sie von Zeitgenossen des Meisters herrühren, chronologisch durch, beginnend mit Neesens Schattenriß des 16jährigen Hofmusikers, endend mit Danhausers Zeichnung des auf dem Totenbett ruhenden verklärten Meisters. Nicht alle Beethoven-Bilder sind in dem durch 28 Abbildungen besonders wertvoll gemachten Buch enthalten, so fehlt das Bild von Christoph Heckel und die Büste von Anton Dietrich. Dagegen sind mehrere Bildnisse veröffentlicht, die der Mehrzahl der Musikfreunde bisher nicht zu Gesicht gekommen sind, so ein lebensgroßes Brustbild von Isidor Neugaß, eine Kreidezeichnung von Hippius und je eine weitere, halb skizzenhafte, halb karikaturistisch empfundene Zeichnung von Höchle und Weidner. Der Kreis der Bildner und ihrer Erzeugnisse wird nun wohl endgültig geschlossen sein, so daß sich ein lückenloser Ueberblick gewinnen läßt. Frimmel hält mit der Kritik nicht zurück. Sind einige Darstellungen, vom ernsten Kunststandpunkt aus gesehen, Werke von tieferem Gehalt, so die drei altbekannten Porträte von Klöber, Schimon und Stieler — ein wirklich in allem zutreffendes Bildnis, gleichviel in welcher Technik, existiert nicht. Die authentische Vorstellung gibt einzig die 1812 vom Kopf des Lebenden abgenommene Maske, die der später geformten Büste von Franz Klein als Modell diente. An diese haben wir uns zu halten. Hier ist von Idealisierung nicht die Rede, alle Unregelmäßigkeiten, namentlich die von den Pocken herrührenden Narben an der unteren Gesichtshälfte, treten deutlich hervor: der einzige, untrügliche, wirklich echte Beethoven-Kopf, der die klassische Vorlage bildet für die Prüfung der Ähnlichkeit aller Bildnisse. Was an Frimmels Erläuterungen besonders besticht, ist die Tatsache, daß sie sich auf persönliche Besichtigungen und Untersuchungen fast aller Porträte stützen dürfen. Sein umfassendes Wissen verhilft ihm dazu, kritisch fundierte Vergleiche zu ziehen und sichere Unterscheidungsmerkmale zu geben, das Gelungene zu betonen, das Mißratene zu belegen; auch erfahren wir Genaueres über die Farbe vom Gesicht, vom Haar, von der Kleidung Beethovens auf den Gemälden und lassen uns belehren über die Schicksale der Originale selbst, über ihre Wanderungen und die Stätten, wo sie aufbewahrt werden. — Den Anschauungswert vervollständigen die Abbildungen selbst, denen die besten Vorlagen bei den Stichen und fast immer die Originale der Gemälde selbst für die Wiedergabe dienten. Die Ausstattung, die der Verlag dem Buch zuteil werden ließ, ist in jedem Punkt rühmenswert.

Richard Wanderer

H. W. v. WALTERSHAUSEN: *Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie.* Drei Masken Verlag, München 1923.

Während von unseren drei größten Musikdramatikern Wagner sich selbst die Grundlage seines Stils geschaffen hat, Mozart sie wenigstens in der Tradition des Münchener Residenztheaters fand, fehlte es für Gluck an einer solchen bisher fast vollständig. Durch die operndramaturgische Studie: Orpheus und Eurydike, den vierten Band der »Musikalischen Stillehre«, will H. v. Waltershausen der bislang auf unseren Bühnen so schwankenden Gestalt der ersten Reformoper des Meisters eine festumrissene, stilsichere Form geben. Er redet, entsprechend seiner auf »moderne Stilprobleme« gerichteten Absicht, weder möglichst stilechten Aufführungen der italienischen oder französischen Fassung der Orpheus-Partitur, noch der gewöhnlichen Mi-

schungsform das Wort, sondern geht selbst eklektisch vor, und unternimmt den Versuch, »das tatsächlich Wertvollste aus beiden Partituren auszuwählen und zusammenzustellen«. Waltershausen glaubt so die »Idee« Glucks in einer ungetrübteren Form zum Ausdruck zu bringen, als durch Zurückgreifen auf die historischen Aufführungsweisen. Gemäß seiner Deutung der Dichtung, der ein besonderer Abschnitt des Buches gewidmet ist, will der Verfasser den von Abert in Vorschlag gebrachten Bariton als Vertreter der Orpheus-Partie, durch den Alt ersetzt sehen. — Das letzte, gewichtigste Kapitel berührt eingehend die Unterschiede des deutschen und des romanischen Gesangstils, das chorische Problem, bei dem Waltershausen die Vereinigung von Chor und Ballett aus ästhetischen (Schulung nach Jacques Dalcrozeschen Prinzipien) und auch aus wirtschaftlichen Gründen empfiehlt. Weiterhin werden Fragen des neuen Bühnenraums (verbesserte Reliefbühne mit Kuppelbau und Vorbühne) sowie die besonderen Aufgaben des Opernregisseurs und Dirigenten erörtert, an die sich eine Besprechung der verschiedenen Probleme der Orpheus-Inszenierung und Darstellung auf der Idealbühne anschließt. Eine streng sachliche Behandlung von Glucks Persönlichkeit und Reform, in der Hauptsache im Anschluß an die Arbeiten Aberts, Goldschmidts und Kurths, die in eine knappe, treffende Gegenüberstellung der Reformatoren Gluck und Wagner mündet, leitet das Buch ein. Da der Verfasser im Vorwort von dem Ziele einer praktischen oder angewandten Musikwissenschaft spricht, von der die »zunftgerechte« nur eine Hilfsdisziplin sein soll, braucht auf die — auf engem Raume allerdings auch unlösbare — Aufgabe, die Beziehungen zwischen der von Waltershausen angestrebten Stillehre und der zunftgerechten Stilkunde abzugrenzen, nicht eigens eingegangen werden. *Ernst Bücken*

ERNST BLOCH: *Geist der Utopie.* Verlag: Paul Cassirer, Berlin 1923.

»Dies Buch liegt hier zum zweitenmal vor. Es wurde begonnen April 1915, beendet Mai 1917, erschien Sommer 1918. Die damalige Ausgabe ist jedoch lediglich als vorläufige Fixierung, als gedrucktes Konzept zu betrachten. Mit der hier vorliegenden neuen Ausgabe erst erscheint der ›Geist der Utopie‹ in endgültiger Form.« Mit einigem Neid liest man diese Vorgeschichte eines Werkes, dessen Verfasser es sich leisten kann, eine dickleibige erste Ausgabe in den heutigen Zeiten der Papiernot als »gedrucktes Konzept« zu behandeln und wenige Jahre nach dem Erscheinen durch eine neue Fassung zu ersetzen. Für den Erfolg dieses Buches sorgt schon der Zeitgeist, der aus ihm spricht, ein ungestillter Trieb zum Metaphysischen mit einem stark mystischen und vielmals ausgesprochen okkultistischen Einschlag. Nicht begriffliche Klarheit, sondern Verhüllung durch Bild und Gleichnis ist der Ton der Darstellung. Für den Musiker ist das Mittelstück des Werkes geschrieben: »Philosophie der Musik«. Geschichte und Theorie der Musik werden geistvoll durchleuchtet, und der Leser entnimmt der Gedankenfülle viele Anregungen. Persönlichkeiten, Schöpfungen, Perioden der Musikgeschichte und dann das Wesen der Musik in der Vielfältigkeit seiner Erscheinungen, grundlegende Fragen vor allem auch über die Aufnahme der Musik werden von oftmals ganz neuen Seiten aus blitzartig erhellt. Zumeist aber geht der Weg der Darstellung durch ein seltsames Dunkel und Dickicht. Die Einhüllung der Gedanken in Bilder und Gleichnisse wird schließlich zur Manier und ermüdet nicht nur, sondern stößt durch sprachlichen Schwulst ab, so wenn S. 120 vom Ton gesagt wird, er sei nicht »einzeln, denn dafür ist er gleichsam zu hurenhaft«. Und dann merkt man zu sehr, wie sich der Verfasser als Meister des Wortes fühlt. Aus dieser Selbstsicherheit, mit der er seinen Stoff meistern und den mystischen und okkultistischen Neigungen unserer Zeit mundgerecht machen möchte, entspringt die Anmaßung, mit der etwa das Kapitel über mittelalterliche Musik erledigt wird, dann die Kühnheit, mit der Beziehungen und Synthesen auf geschichtlichem Gebiete geschaffen werden, so daß man, mag Bloch das Richtige treffen oder zum Widerspruch reizen, leicht an Spenglers musikgeschichtlichen Dilettantismus erinnert wird. Und dann welche Einseitigkeiten, welche blinden und befangenen Urteile, wenn Bloch aus dem Überschwang seiner Darstellung zu Kritik übergehen will! Es mag genügen, auf die Charakteristik Regers (S. 82 f.) zu verweisen, deren zynischer Ton auch eine der Waffen ist, mit denen sich der redselige, bilderreiche »Geist der Utopie« die Welt der musikalischen Erscheinungen gefügig machen möchte. Wenn er diese Worte über Reger gelesen hat, wird dem Leser wohl nicht so ohne weiteres »ganz anders bei Mahler zumute«, wie es dem Verfasser ergeht. *Willi Kahl*

HANS TESSMER: *Anton Bruckner.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Während der gleiche Verlag Göllerichs fundamentale Lebensbeschreibung Bruckners vorbereitete, druckte er Gräflingers und Teßmers Monographie. Ein Beweis mehr für das Interesse, das dem Gesamtwerk des großen Sinfonikers entgegenkommt, und auch ein Beweis mehr dafür, daß viele Wege zu dem einen Ziel führen, Bruckners Persönlichkeit, das heißt bei diesem Weltlosen sein musikalisches Lebenswerk, endlich, hundert Jahre nach seiner Geburt, mit Liebe und Sachverständnis darzustellen. Beides vereinigt Teßmer mit einer großen Literaturbelesenheit, mit einem persönlich gewonnenen und gefärbten Urteil über das Einzelschaffen des Meisters und mit einem der schweren Materie gegenüber geradezu eleganten Stil (wie ihn am vollendetsten wohl Decsey getroffen hat). So liest man das oft trocken Biographische des Stoffs mit Interesse, das ästhetisch Analysierende mit Zustimmung und freut sich der kleinen menschlichen und psychologischen Züge, die etwa aus dem Briefstil Bruckners abgeleitet werden ebenso wie der gerechten und kritischen Einschätzung der bisherigen Bruckner-Bibliographie. Etwas überbewertet scheinen mir bei Teßmer die weltlichen Chorwerke, zu flüchtig gestreift der 150. Psalm, der, kein Meisterwerk, doch keine Gelegenheitsarbeit schwächlichen Formats ist. Knapp und gut sind die Sinfonien in ihrem Grundcharakter erkannt und erklärt. Was bei Teßmer, wie bei Decsey, Gräflinger, Louis auf zu schmaler Basis aufgebaut ist, das Wissen um die chorische Musik, habe ich versucht, in einem bald erscheinenden größeren Werk über »Bruckners Chormusik« weitmöglichst zu ergänzen. Teßmers Büchlein verdient nach Form und Gehalt beste Empfehlung.

Kurt Singer

LADISLAUS FÁBIÁN: *Claude Debussy und sein Werk.* Drei Masken Verlag, München 1923.

Kein anderer Komponist der Neuzeit gibt dem Biographen so reiche Möglichkeiten, das eigene Licht leuchten zu lassen, wie Claude Debussy. Der Gefahr, allerlei mehr oder minder geistvolle Ideen und Theorien zu entwickeln, statt die Persönlichkeit Debussys lebensvoll zu schildern, ist auch Fábián nicht entgangen. Der eigentliche biographische Teil wird in einem Anhang von anderthalb Seiten erledigt; das übrige ist ein überschwenglicher Hymnus auf Debussys Schaffen. »Pelleas und Melisande« stellt Fábián dem »Tristan« an die Seite. »Als Klavierpoet kann Debussy überhaupt nur mit Chopin und Liszt verglichen werden.« Über die »prodigiöse Ibéria-Musik« hinaus gibt es »kein Mehr«; deshalb wandte sich Debussy »ganz dem attischen (!) und dem damit verwandten klassisch-französischenKunstideal zu und schuf ... die einfachsten, reinsten, formvollendetsten, verklärtesten Kunstwerke, welche nur an denen der größten Meister gemessen werden können«. Auch über diesen Stil hinaus gibt es »kein Mehr«. Nebenbei bekommen die deutschen Musiker mit ihren »nach Schweiß riechenden« sinfonischen Dichtungen eins auf den Kopf, sintemalen sie »für Debussys Kunst kein volles Verständnis haben dürften«. Undenkbar, daß ein deutscher Autor, der Ähnliches über die Franzosen schriebe, in Paris einen Verleger fände ... Der einzige positive Gewinn, den die Durchsicht dieser Broschüre verschafft, ist die Erkenntnis, daß Debussy nicht einfach als »Impressionist« abgetan werden kann, wie das so oft geschieht, und daß seine späteren Werke trotz gewisser klassizistischer Elemente zum Expressionismus hinüberführen. Eine objektive Wertung der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit Debussys ist bisher noch niemandem geglückt; es gibt nur Schriften für oder gegen ihn. Ohne den Menschen Debussy zu kennen und seine schriftstellerische Tätigkeit zu untersuchen, gerät der Biograph leicht in den Bann von Schlagworten, die der Erkenntnis wenig förderlich sind. Dem vornehmen, weitblickenden Künstler Debussy soll unvergessen bleiben, daß er als der einzige bedeutende französische Musiker im Kriege die französische Hetze gegen die deutsche Kunst nicht mitgemacht hat. (»Für den, der sehen kann«, schrieb er mir kurz vor seinem Tode nach Madrid, »beruht meine heftige Gegnerschaft gegen Wagner auf der unbedingten Anerkennung seiner überragenden Größe.«) Die Beurteilung Debussys ist bisher fast ausschließlich nach formalistischen, technischen, ästhetischen Gesichtspunkten erfolgt; seine Bedeutung beruht aber, das verkennt auch Fábián, weniger auf der Art, wie er sich ausdrückte, als auf dem, was er zu sagen hatte: Nur an dem allgemein-menschlichen Gehalt seiner Werke kann sie abgeschätzt werden.

BOGDAN MILANKOVITCH: *Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig 1923.

Über das gleiche Thema ist in neuerer Zeit viel, allzu viel schon geschrieben worden. Kaum hat man die neueste Offenbarung vernommen, so kommt ein anderer, der das Gegenteil verkündet. Wir haben noch immer friedlich nebeneinander die Deppe-Caland-Methode, die Leschetizky-Methode, die Breithaupt-Steinhausen-Methode, die Clark-Steiniger-Methode usw. Fragt man dann die bedeutendsten Pianisten der Gegenwart, nach welcher Methode sie »arbeiten«, so antworten sie entweder »nach gar keiner« oder »nach meiner eigenen«. Tatsächlich haben theoretische Erörterungen über das Klavierspiel, selbst wenn sie von Pädagogen herrühren, die gute Physiologen, Psychologen und ... Musiker sind, nur einen sehr beschränkten Wert; geradezu gefährlich werden sie, wenn aus ein paar an sich guten und nützlichen Gedanken gleich ein ganzes System gemacht wird, in das dann alles (reim dich oder ich freß dich) hineinpassen muß. Milankovitch hat, wie fast alle seine Vorgänger, sein eigenes System, das einige vortreffliche Beobachtungen, aber auch nicht mehr, enthält. Am besten geraten ist das scheinbar Nebensächliche: die musikalisch-akustische Einleitung und der von der Interpretation handelnde zweite Teil. Die eigentlichen technischen Ausführungen leiden unter fühlbarem Mangel an Anschaulichkeit. Was hier über Reluktations- und Inzitationstechnik mit ihren R- und r-, P- und p-, S- und s-Bewegungen, ferner über die Kombinationen, Adjunktionen, Konjunktionen, Innexionen, Implexionen usw. gesagt wird, klingt sehr gelehrt und ist doch recht dürftig. Ganz unzulänglich sind die Ausführungen über den Fingeruntersatz und den Pedalgebrauch. Will man Nutzen von dem Buche haben, so muß man gleichzeitig einige andere Werke, vor allem die Schriften von *Breithaupt*, zu Rate ziehen. Dann wird man auch erkennen, wieviel sich gegen jedes System, wohlverstanden gegen jedes, einwenden läßt und — wie viele Wege nach Rom führen. Das eben ist das Tröstliche, daß alle irgendwie recht haben, und daß außerdem die aus einem gewissen Systemfanatismus hervorgehende Nichtberücksichtigung der *individuellen Möglichkeiten* bei der Hand nie so viel Schaden anrichten kann wie beim Kehlkopf. *Richard H. Stein*

FRANZISKA MARTIENSSEN: *Das bewußte Singen.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Als ich *Messchaert* (dem das vorliegende Buch gewidmet ist und der ihm kurz vor seinem Tode noch eine ungemein lebendige Vorrede auf den Weg mitgab) im August 1917 gelegentlich seines 60. Geburtstags in seinem Münchener Hotel am Stachus zum letztenmal sprach, erzählte er mir auch von seiner Schülerin Franziska Martienssen. Er erwähnte ihre analytische Begabung, deren »Opfer« er selbst auch geworden sei (er spielte hierbei auf das Werkchen der Verfasserin: Joh. Messchaert »Die echte Gesangskunst« an) und gab mir die liebenswürdig-schmeichelhafte Versicherung, daß sich die Ergebnisse der Martienssenschen Gedankengänge auf der gleichen Linie bewegten, wie des Amerikaners D. C. Taylors »Psychology of Singing«, die in meiner Übersetzung als »Reform der Stimmbildung« 1910 (bei Schuster & Loeffler) erschienen war und Messchaerts vollen Beifall hatte. Ich weiß nun nicht, ob die Verfasserin dieses Werk durchgearbeitet hat: wenn sie es getan hat, hat sie es sicher nicht ohne großen Nutzen gelesen. Die in dem Buch ausgesprochenen Gedanken sind ja kein Neuland, sie sind keine Entdeckung der Verfasserin, sie formulieren nur in glücklicher und von schönem Idealismus getragener Form das, was jeder Wahrheitssucher auf dem Gebiet der Gesangskunst früher oder später — meist später, am allermeisten zu spät! — an und durch sich selbst entdecken muß. Es ist dies die Abkehr von allem rein mechanistischen Methodenstudium, wie sie in neuerer Zeit ja auch die wertvolle Schule *Reß* in Wien und deren geistig bedeutendste Prophetin *Emma Goetzl* unentwegt verkündigen. Mit Recht verspottet die Verfasserin den angeblichen Sektionsbericht Carusos, dem ellenlange Stimmbänder und Walfischlungen angedichtet wurden. Das ist genau so, als ob eine üppige Reporterphantasie Liszt vier Hände und Paganini mindestens zwanzig Finger zuschrieben. Daß übrigens auch Caruso von der sogenannten Fistelstimme gelegentlich Gebrauch gemacht hat, kann die Verfasserin jederzeit hören, wenn sie sich die Arie aus der »Königin von Saba« im Grammophon vorführen läßt. Der historische Exkurs zu den alten Italienern hätte vielleicht mit dem unterstrichenen Bekenntnis abgeschlossen gehört, daß es eine *italienische* Gesangs*methode* gar *nicht* gibt (da die Italiener die gleichen Organe und daher die gleiche Physiologie haben wie andere Menschen!), sondern höchstens einen italienischen Gesangs- und Vortrags*stil*. Wer's ehrlich mit sich und seiner Kunst meint, der wird das

höchst erfreuliche Werkchen mit großer Befriedigung und unzweifelhaftem Nutzen in sich aufnehmen. *Fr. B. Stubenvoll*

MUSIKALIEN

VICTOR DE SABATA: »*Juventus*«. *Sinfonisches Gedicht für Orchester*. Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.

Sturm und Begeisterung! Ein zündendes A-Dur reißt empor, die Trompeten schleudern das Hauptthema dazwischen — ein Anfang, klar und eindringlich in seiner Plastik, von einer Wucht und Leidenschaftlichkeit, wie man ihn wohl seit Straußens »Don Juan« selten wieder gesehen hat. Überhaupt gemahnt das ganze Werk an unseren deutschen Meister, obgleich ihm selbstverständlich die südländischen Eigentümlichkeiten keineswegs fehlen. Im ganzen halte ich vorliegende Partitur für eine glückliche Mischung von Fremdem, Übernommenem und heimatlichem Empfinden. Auf jeder Seite, in jeder langgesponnenen Linie spürt man Deutsches, und trotzdem bleibt alles typisch Italienisch. Wiederum ein Beispiel dafür, wie tief doch in unseren Nachbarländern gerade bei den heutigen Künstlern die nationale Bodenständigkeit wurzelt und sich doch ganz selten von fremden Kulturen bis zur Unkenntlichkeit aufsaugen läßt. Es ist gerade heute sehr wertvoll, immer wieder diese Entdeckung zu machen! Ein Lob für Sabatos Werk bildet auch die Tatsache, daß sich der Schöpfer den Teufel um eine Richtung dabei gekümmert hat, sondern frei aus dem sicheren Gefühl heraus, daß er etwas zu sagen habe, dieses Etwas sich vom Herzen schrieb, ohne nach rechts oder links dabei zu schielen. Und darum spricht sein Werk offen und unmittelbar zu uns, wie es eben jedes echte Kunstwerk tun soll. Man könnte sich vielleicht eine etwas reichere Kontrapunktik nicht zum Schaden des Werkes vorstellen, aber soll man schließlich noch an Dingen kritteln, die in der Frische ihrer Empfindung und der Klarheit ihrer Gestaltung zur Freude eines jeden echten Musikers so fest umrissen vor uns stehen, wie dieses »Juventus-Gedicht«?

GUIDO GUERRINI: *Visioni dell'autico egitto per orchestra*. Verlag: G. Ricordi, Mailand.

Zwei sinfonische Bilder, deren Anregung der Komponist aus der Aphrodite des Pierre Louys empfangen hat. Erstes Stück: »Auf der Hafenmole von Alexandrien«. Aus dem Meeresrauschen löst sich der Gesang einer Flöte, steigert sich in der Mitte zu einem Hymnus auf die Göttin Aphrodite und verhallt, nach einer kurzen Unterbrechung durch ein neues echt italienisches Thema wieder aufgenommen, allmählich in die Nacht hinaus. Das zweite Stück, scherzoartig einsetzend, schildert ein Bacchanal. Eine Tänzerin wird wegen eines Raubes an Aphrodites Eigentum ans Kreuz geschlagen. Wollust und Todesqual schreien durcheinander. Eine Orgie des Verbrechens und der Unzucht. Dies der Inhalt beider Stücke, die in glühenden italienischen Farben gehalten, an uns vorüberrauschen. Zu ihrer Musik ist nichts Wesentliches zu bemerken, da sie im Grunde rein äußerlich die Vorgänge in krasser und greller Weise malt, ohne jedwede Vertiefung, die allein ein künstlerisches Interesse an ihr wecken könnte. Im Stil mitunter an Liszt erinnernd, etwa an Tasso, aber ohne die Großartigkeit dieses Meisters der sinfonischen Dichtung auch nur zu streifen. Die Orchesterbehandlung dem Charakter der Stücke durchaus entsprechend: »Viel Lärm um nichts!« Vielleicht eine gute Ballettmusik, nach der ja heute so starke Nachfrage herrscht.

RICCARDO ZANDONAI: *Serenata medioevale. Für Solo-Violoncell, 2 Hörner, Harfe, Streichorchester*. Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.

Ein anspruchsloses, liebenswürdiges Tonstück, durchaus serenadenhaften Charakters, das den Vorzug einer gediegenen Arbeit aufweist. Der dankbare Solopart fließt in einer ruhigen ungezwungenen Kantilene dahin, von den Saiteninstrumenten wirkungsvoll gestützt, während die Hörner nur als Farbenkontrast verwendet werden, um die am Anfang stehenden Ganztonterzen immer wieder als Unterbrechung des melodischen Geschehens hineinklingen zu lassen. *Herbert Windt*

O. RESPIGHI: *Deità silvane*. Cinque Liriche. Edizione Ricordi.

FRANCO ALFANO: *Tre Poemi di Rabindranath Tagore* (da »Il Giardiniere«). Edizione Ricordi.

VINCENZO TOMMASSINI: »*Lungi, lungi*«, *Melodia per Canto*, »*Disperata*«, *Melodia per Canto*. »*Quattro melodie*« *a cappella*. Edizione Ricordi.

ALCEO TONI: *Liriche*. Dal »Primo intermezzo lirico«. Edizione Ricordi.

GIACOMO OREFICE: *Liriche* (geschr. 1918). Edizione Ricordi.

ADRIANO LUALDI: *La morte di Rinaldo.* Edizione Ricordi.

Alle diese neuen italienischen »Liriche« sind zum Unterschied von moderner deutscher Liedkunst: *Sing*musik. Der *Canto* ist die Hauptsache, die vokale Linie und ihre sinnliche Fülle, die Vokalkomposition, unbeschwert von philosophischer Ausdeutung eines schwierigen Instrumentalparts, frei von asentimentalen Figuren der Begleitung.

Von *Respighi* und *Alfano* möchte ich hier gar nicht reden, sie stehen uns am nächsten, interessieren daher weniger. Der erste, ein gewandter Kosmopolit, vertont Debussystische Texte in impressionistischer Art, der andere gewinnt mit breitangelegten gefühlswarmen Gesängen, die in der Stimmung prachtvoll gesteigert sind.

Tommassini aber läßt aufhorchen. Er reißt durch fulminante Bewegung mit, durch ein innerliches Agitato, das entweder leidenschaftlich durchbricht oder still verglüht; a cappella-Gesänge über Sonette und Madrigale von Petrarca, Frescobaldi und Dante sind einfach gehalten und klar, durchsichtig, von erhabener Schönheit.

Toni rezitiert in aphoristisch kurzen, dramatisch wirkenden Vorlagen über durchgehenden Tremolobegleitungen oder spärlich hingestreuten Akkordstützen. Malipiero scheint ihm in der konzisen Form nahezustehen.

Orefice gibt in primitivsten, bildhaft gemeißelten Ostinato-Bässen rustikale Stimmungen wieder, über denen neue zu Herzen gehende Volksweise erklingt. Er ist der einzige Romantiker unter ihnen, der einzige Schwärmer, während alle anderen irgendwie mit dem italienisch-schönen Formenklassizismus zusammenhängen.

Lualdi singt in einer dramatischen Ballade den Tod des Rinaldo. Lapidar das Ganze. Der Instrumentalsatz kadenziert unausgesetzt, ruht auf einfachsten stilbildenden, immer wieder wie Säulen aufragenden Vorhaltakkorden, die eine ekklesiastische Wirkung üben. In der Trauermusik, über der schreitenden Begleitung, deren Instrumentalsoprane klagen, eine edelgeführte Singstimme, im Ausklang mit gregorianischer Färbung.

Die Musik aller dieser Tonsetzer enttäuscht anfangs durch ihre Anspruchslosigkeit. Aber es ist etwas in ihr, was Werfel einmal nannte: Sehnsucht des Menschen nach dem Herzen Gottes.

Erich Steinhard

GIULIO BAS: *Sonata Breve. Für Violine und Pianoforte.* Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.

Ein anspruchsloses, aber frisches und trotz einiger unmotivierter Schroffheiten gefälliges Werk. Beiden Spielern bietet es dankbare und nicht sehr schwierige Aufgaben.

ANTONIO SCONTRINO: *Sonate F-dur für Violine und Pianoforte.* Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Ein gesundes Musikantentum spricht, wie aus allen Werken Scontrinos, so auch aus dieser Sonate. Die Violinstimme ist mit großer Virtuosität behandelt und zeigt die sichere Hand des erfahrenen Musikers, der genau weiß, was wirkt. Tiefe und Innerlichkeit fehlt dem effektvollen Werke allerdings; auch spricht es nicht die Sprache unserer Zeit, sondern etwa die Raffs und Rheinbergers. Unsere Großeltern hätten dieser Musik mit freundlichem Lächeln gelauscht; uns Heutigen sagt sie nicht mehr viel, wenn sie uns auch Achtung vor dem Können des Tonsetzers abnötigt.

OTTORINO RESPIGHI: *Sonata in Si minore. Per Pianoforte e Violino.* Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.

Meisterhaft in der Form (mit einer prächtigen Passacaglia als drittem Teil), sehr gewählt im Ausdruck, leidenschaftlich auch in dem zarten, poesievollen zweiten Satze, temperamentvoll ohne rein äußerliche Draufgängerei in den Ecksätzen, allenthalben gleich dankbar für beide Spieler, kurz ein Werk, dessen äußere Vorzüge und innerer Wert ihm eine hervorragende Stellung in der modernen Kammermusik sichern. Man fühlt, daß eine Persönlichkeit hinter dieser Schöpfung steht, ein vornehmer Künstler mit einem ganz nach innen gerichteten Blick, dessen Musik ohne Konzessionen an den Geschmack der Menge den Weg zu den Herzen der Hörer findet. Daß er Wagner und Brahms kennt, ist ersichtlich; doch kann man nicht soweit gehen, hierin eine Abhängigkeit von fremdem Einfluß zu erblicken. Wer so viel aus Eigenem zu geben hat wie Respighi, braucht nicht nach einer Isoliertheit zu streben, die selbst in den Werken Mozarts, Beethovens und Wagners nicht zu spüren ist, und die nur kleine Geister zur ständigen Betonung ihrer Eigenart für nötig erachten.

ADOLF WATERMAN: *Zwei Klavierstücke, op. 15. (1. Dämmerung am Mittelmeer; 2. Der Nachtvogel.)* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Sehr eigenartige, klanglich überaus reizvolle Impressionen; technisch ziemlich schwer und nur auf einem guten Flügel spielbar.

KARL AUGUST VOGEL: *Sonate in b-moll für Klavier.* Verlag: Otto Halbreiter, München.

Aus diesem Werke spricht ernstes Wollen und solides Können; es ermüdet aber durch übermäßige Länge und zu große Gleichförmigkeit des Inhalts. Das Festhalten der b-moll-Tonart in allen vier Sätzen führt auf die Dauer zu lähmender Monotonie, die auch durch die düstere Leidenschaftlichkeit der Tonsprache nicht gebannt werden kann. Gewiß ist das Streben nach Einheitlichkeit sehr löblich, aber man braucht deshalb nicht alles grau in grau zu malen. Kommt noch hinzu, daß der Komponist allzu sehr von der Brahmsischen Technik abhängig ist und in der Stimmführung jene eiserne Konsequenz zeigt, die zwar das Auge befriedigt, das Ohr jedoch oft wenig erfreut. Schriftstellerei unter Verwendung von Noten statt Buchstaben ist noch nicht tondichterisches Schaffen; was aber nicht »erschaffen« ist, das hat auch kein inneres Leben. Vogels pessimistische Abhandlung in musikalischer Sprache mag als solche ihre Vorzüge haben; immerhin ist sie, das muß man leider feststellen, sehr überflüssig.

Richard H. Stein

J. G. NAUMANN: *Zehn Stücke. Für Klavier bearbeitet von Robert Sondheimer.* Verlag: Edition Bernoulli, Basel und Berlin.

Aus Naumanns für Berlin geschriebenen Opern »Medea« und »Protesilao« hat Robert Sondheimer zehn Stücke ausgewählt und für Klavier bearbeitet, die eine starke Verwandtschaft mit Gluck und eine mehr ideelle Abhängigkeit von Mozart verraten. Den gut bearbeiteten Stücken darf man voraussagen, daß sie bald am Klavier der Lernenden zu finden sein werden, denn sie eignen sich vortrefflich als Demonstrationsobjekt für bisher wenig gekannte gute Musik des 18. Jahrhunderts. Insbesondere dürfte das Andante Nr. 6 bald populär werden.

CLAVICEMBALISTI ITALIANI: *Composizioni scelte, rivedute, diteggiate coi segni dinamici per l'accentuazione a la maniera d'esecuzione degli abbelimenti da Mario Vitali.* 2 Hefte. Verlag: Ricordi & Co., Mailand.

Die in diesen beiden Heften vereinigten italienischen Komponisten stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Namen von Klang sind darunter, wie Frescobaldi, Domenico Scarlatti, Durante, Martini, Porpora, Galuppi. Daß in einer Sammlung älterer Klaviermusik auch der Kuckuck nicht fehlen werde, war vorauszusehen, hier läßt sehr witzig Pasquini (1637—1710) den losen Vogel seine unablässigen Spottrufe ausstoßen. Vitali hat die einzelnen Stücke mit dynamischen Zeichen versehen und die Manieren ausgeschrieben, so daß der Vortrag nicht durch willkürliche Auslegungen verzerrt werden muß. Die meisten Stücke setzen einen sehr gewandten Spieler voraus, manche appellieren direkt an Brillanz.

E. Rychnovsky.

JOHANNES BRAHMS: *Deutsche Volkslieder für dreistimmigen Frauenchor, bearbeitet von E. Lendvai.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die vorliegenden »*Deutschen Volkslieder*« sind die gleichen, die Brahms 1891 bei Simrock als Sololieder mit Klavierbegleitung erscheinen ließ. Man weiß, daß sich Brahms mit heller Freude auf das Sammeln von Volksliedern, besonders aus rheinischer und westfälischer Erde warf, daß er sich auch mit dem Plan von Arrangements für vierstimmigen Chor trug. Zu Anfang der sechziger Jahre fanden diese vierstimmigen Frauenchöre schon in Hamburg und Wien gute Aufnahme. Eines von ihnen, Nr. 42, »In stiller Nacht« ist dann auch in die Sammlung der 49 Sololieder mit Klavierbegleitung übergegangen. Hegar hat vor fast fünfzig Jahren die einstimmigen Volkslieder schon teils für dreistimmigen Frauenchor, teils für Männerchor gesetzt, und es ist nicht auszuschließen, daß Brahms selber diese Form des Volkslieds für angemessen gehalten hat. *Erwin Lendvai* ist bei seiner Bearbeitung so vorgegangen, daß die Lieder sämtlich als dreistimmige Frauenchöre mit Begleitung, fast alle als Frauensoloterzette und einzelne als sogenannte »Vorsinglieder« (Solo mit Chorbegleitung) vorgetragen werden können. Der Klaviersatz ist der von Brahms, in die Instrumentalendigungen ist gelegentlich der Chor mit einer Textwiederholung einbezogen worden; die kleinen Änderungen sind durch besondere Type gekennzeichnet. Liegt die Melodie nicht im ersten Sopran, sondern im zweiten, so hat Lendvai das Thema durch eine Klammer verdeutlicht. Es kann also erwartet werden, daß sich auch kleinere Chöre und mittlere Dirigenten mit Erfolg um diese Kostbarkeiten deutschen Liedes bemühen. Der dreistimmige Satz ist, wie bei Lendvai

zu erwarten: klar, rein, lebendig, abwechslungsvoll. Besondere chorische Schwierigkeiten liegen nicht vor. *Kurt Singer*

BRUNO STÜRMER: *Zwei Kampflieder für vierstimmigen Männerchor a cappella, op. 72. Meeresstille und glückliche Fahrt, achtstimmiger Männerchor a cappella, op. 4. Drei Gesänge für vierstimmigen Frauenchor a cappella mit einer Solosopranstimme, op. 5.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Es ist gewiß zu begrüßen, wenn ein neuauftretender Komponist es schon mit seinen ersten Werken unternimmt, den unbegleiteten Chorgesang auf ganz modernen Boden zu stellen und ihn aus allem Hergebrachten zu erheben. Aber der Treffsicherheit der Chöre sind leider Grenzen gezogen. Der Männerchor op. 4 und der Frauenchor »Japanisches Mädchenlied« können restlos wohl nur von Ausübenden mit absolutem Tonbewußtsein dargestellt werden. Die anderen Chöre sind leichter zu singen. Es spricht aus allen ein Geist, der nach dem Höchsten an Ausdruckskraft und musikalischer Diktion strebt.

ROBERT FUCHS: *Waldmärchen nach dem vierhändigen Walzer, op. 25 I für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen frei bearbeitet.* Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Ein reizendes Werk, das mit einem sinnvollen Text alle Vorzüge des liebenswürdigen Komponisten zeigt und bei leichter Ausführbarkeit weit über dem Niveau der Unterhaltungsmusik steht.

WILHELM RINKENS: *Drei Gesänge für Frauenstimmen und Klavier, op. 8.* Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Diese Gesänge enthalten natürliche, stimmungsvolle Musik, die nicht nach neuen Bahnen sucht, sondern ihre Erfüllung in einem gut klingenden instrumentalen und vokalen Satz findet. Erwähnt sei der schlicht empfundene: »Alter Spruch« (auf einer Orgelwand gefunden).

HERMANN STEPHANI: *Herbstwald, op. 21, Heilige Saat, op. 25 II. Beide für gemischten Chor und Orchester.* Selbstverlag von H. Stephani, Marburg-L.

Zwei kleine, nicht schwer ausführbare Stücke mit einfacher Begleitung. Das wertvollere ist das zweite mit seinem tief empfundenen Text und der innigen Musik.

ARNOLD SCHERING: *Perlen alter Gesangsmusik:* SEBASTIAN KNÜPFER: *»Mein Gott, betrübt ist meine Seel«, 1667. Motette für 2 Soprane, Alt, 2 Tenöre und Baß (Orgel ad libit.)* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Wieder eine Perle der alten Musik, deren Erscheinen lebhaft zu begrüßen ist. *Emil Thilo*

HANS SCHINK: *Advent — Weihnacht (zwei Stücke für Orgel), op. 21.* Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Geschickt gesetzte Gebrauchsmusik.

HENRI MARTEAU: *Fantasie für Orgel und Violine, op. 27.* Verlag: Wilhelm Hartung, Leipzig.

Die Fantasie ist eine der wenigen Originalkompositionen für Violine und Orgel. Bach und Reger, die beiden Hauptvertreter der Orgelmusik, haben jedem Instrument für sich herrliche Werke gegeben, für Orgel und Violine zusammen aber Originales nicht geschaffen. Das muß zu denken geben. Von den Klassikern hat allein Mozart (in seiner Eigenschaft als Hoforganist in Salzburg) sich in einer ähnlichen Gattung (einer Reihe »Sonaten« für zwei Violinen, Baß und Orgel) versucht. Diese kleinen Fragmente sind entzückende Mozartsche Musik, von der Notwendigkeit gerade der Orgel vermögen sie nicht zu überzeugen. So liegt die Sache auch bei Marteau — trotz der Choralvariationen über »Herzliebster Jesu«, die den Schluß und den schwächsten Teil des Werkes ausmachen. Daß Violine und Orgel zusammen in größeren Werken nicht zu befriedigen vermögen, hat seinen tieferen Grund wohl darin, daß einerseits das Eigentümliche und Charakteristische der Orgel als Instrument sich nur sehr unvollkommen auszuwirken vermag, andererseits die Violine zumal in schnelleren Sätzen durch den Orgelton mehr gehemmt als beflügelt wird. Am besten wirken in der Verbindung der beiden Instrumente noch die langsamen Sätze, wie ja auch die Übertragung von Mittelsätzen aus den Werken alter Meister in Kirchenkonzerten einer verbreiteten Gepflogenheit entspricht. Die Kompositionsart Marteaus im vorliegenden Opus weicht wenig vom Herkömmlichen ab, der langsame Satz ist Brahmsisch gefärbt, harmlos nett die kleine Fuge des dritten Satzes. Daß in der Anlage des Ganzen vom geigerischen Standpunkt alles auf der Höhe und dankbar gesetzt ist, braucht bei einem Künstler vom Range Marteaus kaum betont zu werden. *Fritz Heitmann*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Eben war ich dabei, dem neuen Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* etliche Lorbeeren zu spenden, da fällt mir die Schriftleitung der »Musik« rasch ins Wort, um ihn zu schützen. Das hat er nun wirklich nicht nötig. Denn das Kennzeichnende und Beste an ihm ist eben die Energie, mit der er am Pult waltet: mit viel Licht und einigem Schatten. Seine Persönlichkeit stand von Anfang an fest. Sie prägt den von ihm geleiteten Vorstellungen der Staatsoper vorderhand den Charakter des Sensationellen auf. Die Sensation geht von der Rhythmik aus, die eben Abbild seiner Energie ist und sich auch äußerlich wirksam ausspricht. Eine suggestive Herrschernatur: das ist Kleiber gegenüber dem Orchester und auch gegenüber der Bühne, deren Sänger von ihm mit ungewöhnlicher Einfühlung und Feinhörigkeit geführt werden. So ergibt sich auch ein ganz besonderer Orchesterklang.

Dies alles ist wahr. Aber noch ist in dem Künstler Kleiber gärende Unruhe, die das Schicksal der Aufführungen schwankend macht. Und sein Intellekt ist oft allzu wachsam. Springt er ohne viele Proben in einen »Lohengrin« hinein, dann strömt er, von seinem Temperament in Fluß gehalten, dahin. Aber schon seine »Carmen« hat seltsam überfeinerte Momente, während sie im ganzen für seine Persönlichkeit und für seinen Rhythmus zeugt. Diese Oper ist an sich sensationell. Lange durch die Politik zurückgehalten, wirkt sie nun als doppelte Sensation, die durch *Kleiber*, *Bohnen* und *Barbara Kemp* unterstrichen wird. Kleibers Carmen-Deutung ist durchaus persönlich, aber unromanisch. Ihr Sinn ist: das Tragische hervorzuheben. Das führt zu Überdeutlichkeiten, die dem romanischen Charakter der Oper nicht gemäß sind. Dabei betätigt sich der intellektuell gestützte Wille, verborgene Mittelstimmen ans Licht zu ziehen. Diese Absichten führten zu empfindlichen Pausen im ersten Akt, dem damit das Wesentliche, sein Strom fehlte. Der kam im zweiten. Und man hätte der Verlebendigung der Musik noch froher werden können, wenn die *Kemp*, der die Carmen heute längst nicht mehr liegt, ihr nicht alles Anziehende genommen hätte. Bedauerlich, daß diese höchst persönliche Künstlerin so völlig entgleisen kann. José ist *Karl Günther*, und zwar ein an Stimme und Ausdruck mit dem Fortschritt der Handlung wachsender. *Bohnen*, als Escamillo, ist natürlich veranlaßt, diese Partie über Gebühr herauszustreichen, hat aber zugleich ein paar feine Züge, die nur ihm gehören.

Und Bohnen ist es auch, der den neuen »*Holofernes*« *E. N. v. Reznicek*s, im *Deutschen Opernhause*, trägt. Hebbels »Judith« ist hier ganz auf Milieu und packende Handlung gestellt, also auch um jede innerliche Qualität gebracht worden, damit die Musik Rezniceks in einem von Vor- und Nachspiel umrahmten Akte an der Knalligkeit eines Kinodramas emporsteigen kann. Routine höherer Ordnung ist das Beste, kalte Mache das Schlimmste, was man von ihr aussagen kann. Bohnen, der eine menschliche Bestie hinreißend in Szene setzt, und neben ihm *Marja Dannenberg*, von starkem, dramatischem Leben, aber nicht völlig durchgebildeter Stimme, als Judith, lenken von dem Peinlichen zuweilen ab.

Zur Staatsoper zurück: »*Falstaff*« unter *Selmar Meyrowitz*. Eine Tat und doch keine. »Falstaff« ins Effektvoll-Theatralische umzudeuten, heißt ihn erniedrigen, ohne ihn doch auf die Dauer zugkräftig zu machen. *Friedrich Schorr*, der ein stimmlich starker Falstaff ist, hatte doch für diesen Verdi noch nicht die rechte Behandlung gefunden. Die Kostbarkeit »Falstaff« muß anders gefaßt werden. Und wird es hoffentlich auch. *Adolf Weißmann*

BRESLAU: Als erste Neuheit im Winter ertönte der nun schon bejahrte »Ferne Klang« Franz Schrekers. *Ernst Mehlich* war dem Werke der feinfühligste Dirigent, *Friedrich Schramm* der, wenigstens den intimen Szenen, nicht ganz so feinfühlige Spielordner. Dem unglücklichen Gretelein schenkte *Violetta de Strozzi* ihre rassige Jugend und ihr starkes Temperament, von dessen Überschuß sie ihrem Partner, dem noblen, aber leicht ins Weichliche abirrenden Tenoristen *Josef Witt*, einiges hätte abgeben können. Das festgestaltete musikalische Ensemble trug zu dem günstigen Erfolge des Schrekerschen Erstlings das Seinige bei. Bescheidener ging es wenige Tage später bei einer Uraufführung her, die eigentlich in Gänsefüßchen zu setzen wäre, da ihr Autor *Gaetano Donizetti* heißt. Seine »Nachtglocke« ist aber von *Wilhelm Kleefeld* auf neu poliert worden und auf diese Weise zu späten deutschen »Uraufführungs«-Ehren gekommen. Nicht ohne eigenes Verdienst übrigens, denn sie bimmelt gar ver-

gnüglich zu einem alten, hier pikant variierten Buffothema. Ein ältlicher Apotheker, der soeben geheiratet hat, wird von dem dreisten Amoroso der jungen Frau durch die Tücke der unablässig geläuteten Nachtglocke am Eintritt ins Eheparadies gehindert. Wie sich die Dinge nach dieser ersten bewegten Nacht gestalten werden, hat freilich das Original oder die Bearbeitung mitzuteilen vergessen. Daß der Meister des »Don Pasquale« den leichten Stoff mit einer ebenso leichten, von kecken Melodien überströmten Musik bedeckt hat, bedarf kaum der Erwähnung. *Karl August Neumann* widmete sich con amore dem dreisten Teufelskerl, der unter allerhand Verkleidungen erscheint (u. a. auch als altes Weib mit Kolik!), um das bedauernswerte Opfer apothekarischer Pflichttreue zu martern. *Julius Wilhelmi* als gefoppter Ehemärtyrer und *Elli Mirkow* als appetitliches Objekt legitimer und illegitimer Liebeswerbung assistierten dem abwechselnd Bariton, Tenor und Sopran singenden Verwandlungskünstler.

Julius Prüwer, jetzt in Weimar ansässig, benutzte einen kurzen Gasturlaub zur alten Heimstätte, um seine letzte hiesige Meistertat »Der Widerspenstigen Zähmung« mit *Richard Groß* als Petrucchio und *Marga Dannenberg* als Katharina wieder aufblühen zu lassen. Nicht gleichen Ruhm wie mit seiner unvergleichlichen Wiedergabe der Götzschen Oper dürfte er mit Tschaikowskijs »Eugen Onegin« gewinnen, dessen lyrische Melancholien ohne dramatische Stütze bleiben. Violetta de Strozzi gab eine stolze, nur wieder gar zu wild bewegte Tatjana, Richard Groß einen stattlichen, der russischen Sondernote freilich entbehrenden Titelhelden. Der sanfte Schwärmer Lenski büßte seine besten Kavalierseigenschaften bei der Verkörperung durch seinen phlegmatischen, die deutsche Gesangssprache nach wie vor arg mißhandelnden Landsmann *Josef Borin* ein. Es war ein lauter, aber doch kein voller Bühnensieg, den Prüwer seinem Liebling Tschaikowskij diesmal erkämpfte. *Erich Freund*

DÜSSELDORF: Eine Neueinstudierung von »Figaros Hochzeit« führte zu ergötzlichem Wirrwarr widersprechendster Referate. Vor lauter Verzettelei an Nebensächlichkeiten zweiten und dritten Grades ist man taub und blind dafür, daß das Herrlichste aller musikalischen Lustspiele wieder all seinen unwiderstehlichen Zauber auszuüben vermochte. *Georg Szèll* dirigierte mit kecker und doch stets fein abtönender Hand. *Fritz Lewys* Bühnenbilder (die unschuldigen Urheber des ganzen Skandälchens) bewiesen von neuem das feine musikalische Gefühl des begabten jungen Malers. Und als dritter in diesem erfreulichen Dreiklang sei *Willy Becker* genannt, unter dessen Regie die Meisteroper ungetrübten Genuß bereitete. Ganz besonders hervorragend war der Cherubin von *Emmi Senff-Thieß*. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Noch herrscht im Opernhause das Interim. Die eigentlich regierenden Mächte, besser Unmächte, heißen notdürftiger Ersatz und Duldung auf Gegenseitigkeit. Der Apparat ist zwar in Betrieb, doch rattert er gewaltig und läuft fast leer. Der neue Intendant ist noch nicht in Sicht; die musikalische Führung (Ergänzung und Entlastung Dr. *Ludwig Rottenbergs)* durch den Eintritt der beiden jugendlichen Kapellmeister *Wolfgang Martin* und *Kurt Kretzschmar* noch keineswegs sicher basiert; die Spielleitung durch laufende Verpflichtungen Dr. *Lothar Wallersteins* einstweilen noch gehemmt. Zwei schwer entbehrliche Mitglieder *(Hermann Schramm* und *Else Gentner-Fischer)* weilen in Amerika und werden von *Richard Rie el* und *Annie Kley* nur behelfsweise vertreten. Der Koloratursopran fällt seit *Maria Gerharts* Abgang nach Wien ganz aus. Dagegen tauchen im Ensemble Anfänger auf, die leichter zu rufen waren, als sie einmal auszubooten sein werden. Wirtschaft! Wirtschaft! — Das Fazit der ersten Spielmonate: Neueinstudierungen der »Lustigen Weiber« und des »Freischütz«, der »Mona Lisa« und des »Orpheus«. Die Spielopern wurden vom Frankfurter Maler *Fried Stern* mit Ausnahme der mißlungenen Wolfsschlucht schön ausgestattet und von *Walter Brügmann* und *Josef Gareis* inszeniert. Brügmann gab gute Gesamtstimmung und witzige Details; Gareis vor allem gute Ensembles, machte sich aber an jener Wolfsschlucht mitschuldig. Die Musik Nicolais wurde von *Kretzschmar* überaus sauber und sorgfältig, wenn auch etwas schwunglos dirigiert, die Webers von *Rottenberg* mit Liebe neu ausgebreitet. Die Besetzung war jedesmal eine doppelte, gipfelnd in den Leistungen von *Elisabeth Friedrich* (Frau Fluth), *Richard v. Schenck* (Falstaff), *Adolf Permann* (Herr Fluth), *Adolf Jaeger* (Max und Fenton) und *Jean Stern* (Kaspar). Daß wir in dem letztgenannten einen ganz pracht-

vollen Bariton erworben haben (das Verdienst fällt noch auf den früheren Intendanten Dr. *Ernst Lert* zurück), erhellte auch aus der im übrigen recht überflüssigen Wiederaufnahme der Schillingsschen Sensationsoper, in der Stern den Francesco sang, während die restlichen Hauptrollen mit *Emma Holl* und *John Gläser* gleichfalls ausgezeichnet besetzt waren. Im »Orpheus« imponierte außer dem wundervollen Gesang der ersten Altistin *Magda Spiegel* wiederum die Spielleitung *Wallersteins*, die den zwei ersten Bildern (Totenfeier und Höllenfahrt) eine der Musik wahrhaft entsprechende große Linie und Rhythmik zu verleihen suchte, soweit es die aus Ersparnisgründen zu erklärende Bindung an die frühere Inszenierung und die eingangs geschilderten Grundmängel des Gesamtapparates zuließen. *Karl Holl*

GRAZ: Als erste Tat des neuen Theaterdirektors *Theo Modes* erlebte die Oper »*Die Vögel*« von *Walter Braunfels* hier ihre österreichische Uraufführung unter *Heinz Bertholds* überzeugender musikalischer Leitung. Die Inszenierung *Friedrich Neubauers* betrat zum erstenmal in Graz ganz moderne Bahnen mit zielbewußter Sicherheit. Namhafte Musiker und der Komponist, der oft gerufen wurde, wohnten der Aufführung bei, die vor ausverkauftem Hause stattfand. *Otto Hödel*

HAMBURG: Der Uraufführung von v. Keußlers Flagellanten-Oper hat die Stadttheaterbühne schnell eine andere Uraufführung folgen lassen: die von *Eugen d'Alberts* »*Mareike van Nimwegen*«. Der schamhaft vermiedene Gattungsbegriff wird durch einen anderen ersetzt: ein »Legendenspiel« soll diese Angelegenheit bedeuten. Der Stoff, flämischen Ursprungs, und von Herbert Alberti für d'Albert mit allerlei Brimborium, ätzenden Zutaten und scharfen Gegensätzlichkeiten versehen, mit drei wirksamen Aktschlüssen ausgestattet, bietet in der Opernfassung kräftige theatermäßige Wirkungen. In seiner einfachen Gestalt ist er auf niederländischen Bühnen häufig und in ausgesprochen legendärer Prägung zu sehen, auch mit dem Erlösungsgedanken, der in der Formung für d'Albert dem Ganzen frühzeitig eine Wendung ins Büßerhafte gibt, nachdem die orgiastische Weltlichkeit dem ersten Akte Ton und Sprache bestimmte. Im Sprachlichen, das sich ohnehin nicht durch besondere Gewähltheit kundgibt und nirgends eigentlich Gehaltvolles einschließt, geht es in der Gelageszene sogar nachlässig und platt zu, zweimal b's zur Niedrigkeit und Gereiztheit wie in einer Fuhrmannsschenke. Die bewußte »Erlösung« ist die durch das büßende Weib, erlösend für beide Beteiligten: für die seither im Lebensgenuß üppig schwelgende Mareike, die das Laster wählte, dahin eingeführt durch Armut, eine brutale, satanische, auch musikalisch solcherart eingeführte Natur. Sie hat, auf Gegenseitigkeit, einst den Lukas geliebt, der es dann vorzog, Heiligenspieler zu werden. Als solcher, ersehnt vom schaulustigen Volke, erscheint er plötzlich im Bereiche Mareikes, und gar in ihrem Salon. Aber nicht das Heiligenspiel allein genügte den effektkundigen Vätern dieser Oper. Auch eine sinnbildliche Pantomime hat die grellen Reize dieser auf starker Theatralik allein basierten Oper zu mehren. Sie ist gleichwohl an Schroffheiten und Grausamkeiten nicht so beißend und verletzend wie die Vorgängerinnen dieser Mareike: die »Revolutionshochzeit« und »Der Stier von Olivera« d'Alberts. Darauf, daß ein Heiligenspieler nur keusch sein darf, baut Arnaut eine grob inszenierte Intrige: er begünstigte eine traute Nacht Lukas' (der als »Wagenschieber« Luzian der Gelder heißt) mit Mareike. Luzian-Lukas leistet vorm Spiele meineidig den Keuschheitsschwur, fällt — samt Mareike — beim Spiele aus der Rolle, wird von Arnaut des Verbrechens bezichtigt und muß flüchtig werden: als Bettler. Mareike kann ihn nur in schwerster Büßung, im Kloster und in Ketten, erlösen, durch ein Wunder: wenn die Ketten ihr entgleiten. Die Oper ist (wie »Hoffmanns Erzählungen«, »Tote Stadt« u. a.) eine Rahmenoper. Vor- und Nachspiel zeigen den Bettler Lukas, der vor dem Kloster der Büßerin lungert, den anderen Bettlern seine Geschichte mit Mareike erzählt und am Ende Zeuge des Abfalls der Ketten ist, für ihn Erlösung und Hinscheiden. Ein so buntes, mit vielerlei Impastos gespicktes Buch, grell genug, um der Sehnsucht d'Alberts zu genügen, hatte der Komponist bisher noch nicht. Keines ist auch so reich mit den Gegenspielen und Kontrastwirkungen des Musikers derart ausgestattet. d'Albert hat eine zum Teil wertvolle, nicht durchweg wählerische Partitur zur »Mareike« gespendet, mit einem Bataillon von Instrumenten, einem Klange von oftmals großer, üppiger Sinnlichkeit, von einem Mischmasch aus allen technischen Arsenalen, mit verschwenderischem Verbrauch aus allen Farb-

töpfen anderer. Ja, weit mehr an Klangfarbenmelodik (um mit Schönberg zu reden) als in der Einleitung zu den »Toten Augen«. Nur die Originalität der Erfindung ist nicht da. Dafür Erlauschtes, ein papriziertes Ragout aus Anderer Schmaus. Höchstens in den verwegenen harmonischen Untermalungen und ätzenden Ingredienzien eine Art experimentierender Neuerungssucht; unbekümmert und spekulativ in der Herbeiführung frappierender Dinge; eine weite Skala vom Volksliedmäßigen und Kirchlichen bis zu neurasthenischer Zerfaserung und grimmiger Energie. Und Anlehnungen an Musterbeispiele, die man lieber unzitiert sähe. Einen starken Erfolg hatte die Oper, der Intendant *Leopold Sachse* alle Wirkungen einer feinen Szenik gewidmet, der *Carl Gotthardt* am Pult alle verfügbare Sorgfalt zugewendet samt den relativ guten Leistungen von *Fritz Stanitzer-Perron*, *Alfons Schützendorff* und *Hildegard Dieber*, eigentlich nicht. Das Verlangen, den Autor zu sehen, gab sich erst am Ende und dort mit aufbauschender Hartnäckigkeit kund. — Man merkt des öfteren, daß dem Stadttheater *Egon Pollaks* führende Hand fehlt; er ist durch hartnäckiges Leiden immer noch ferngehalten. Und seine Autorität im besonderen mangelt dem Institute. Es wird dort fleißig gearbeitet, aber an altem Bestande und mit neuen Kräften zum Teil, die die Vorgänger (Günther, Schubart, Leider, Olszewska, Groenen) nicht zu ersetzen vermögen. — Die Volksoper (die vom nächsten August ab vom Stadttheater übernommen wird) scheint gewichtige Opernvorsätze nicht mehr zu gewinnen. Sie sucht Gewinn und Heil vorderhand im »Letzten Walzer«, im »Walzertraum« und im »Schwarzwaldmädel«. Und ist doch hier das einzige Theater, das tüchtige Geschäfte zu machen in der Lage ist, wo andere in Sorge um den Bestand sich mühen. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Als Auswirkung der allsommerlichen Göttinger Händel-Festspiele, mit ihnen durch eine Art Personalunion in der Gestalt des Oberregisseurs *Dr. Hanns Niedecken-Gebhard* verbunden, erschienen zu Anfang Oktober im Rahmen unseres Kunstlebens die *»Hannoverschen Händel-Tage«*. Die Initiative dazu verdanken wir der Leitung unserer Städtischen Bühnen, die auch die Vorbereitung kräftig in die Hand genommen und das Ganze zu gutem Gelingen gefördert hat. Die Opernaufführungen umfaßten *»Julius Cäsar«* und *»Otto und Theophano«*, die beide schon dem Spielplane unserer Oper angehörten und in dieser Gestalt dem Händel-Feste einverleibt wurden. Ihre ausgezeichnete Wiedergabe geschah unter der musikalischen Anführung von *Rudolf Schulz-Dornburg* (»Julius Cäsar«) und *Dr. Oskar Hagen* (»Otto«), dem geistvollen Händel-Bearbeiter und spiritus rector der neuen Händel-Bewegung. Ganz Apartes hatte dabei *Dr. Hanns Niedecken-Gebhards* Regie aus den dramatischen Bestimmtheiten der beiden Werke herausgeholt. Eine *Händel-Morgenfeier* hatte ihren Wesenskern in einem anregenden Vortrage von Prof. *Dr. Hermann Abert: »Händel als Dramatiker«*, und ihre musikalische Ausgestaltung in stilvollen Darbietungen Händelscher Musik durch *Ernst Wolff* (Klavier), *Georg Walter* (Gesang) und *Franz Helmert* (Oboe). Das Hauptstück der Festtage bildete jedoch die szenische Vorführung des *Oratoriums »Saul«*, wobei die monumentalen architektonischen Verhältnisse des Kuppelsaals unserer Stadthalle als stilvolle Umrahmung benutzt wurden. Auf dem treppenförmigen Aufbau des Podiums spielte sich das szenische Leben ab, dessen Erfüllung außer den Solisten einen *»dramatischen Chor«* (den hiesigen Theaterchor) und einen nicht singenden, von dem Tanzpersonal unserer Oper angeführten, 200 Personen umfassenden *»Bewegungschor«* in Aktion setzte, während das *Orchester* in der für Händels Zeit typischen Besetzung (u. a. die Bläser chorisch) und der große *»Singchor«* für die breiten betrachtenden Chorsätze im Saal vor dem Podium ihren Platz erhalten hatten. Die kühne Idee des Ganzen entstammte einer genialen Eingebung von *Dr. Hanns Niedecken-Gebhard*, der dann auch die eigenartige Aufgabe mit höchstem Kunstvermögen gelöst hat. Man mag zu seinen Bestrebungen, die Einzelgeste in das Tänzerisch-Ekstatische überzuleiten — wie überhaupt zu der Frage einer Aufführung des Oratoriums in szenischer Bewegtheit — stehen, wie man will, man kann nicht umhin zuzugestehen, daß bei diesem Anlasse zum Teil groß geschaute Bilder, wahre Musterbeispiele der Gruppen- und Typenpsychologie von starker Eigenwirkung, geschaffen sind, und wenn es sich schon darum handelt, einen Weg zu finden zur Überführung der eigenartigen, durch die Vorherrschaft der Chöre bestimmten Form des Oratoriums in den Rahmen der Theatralik, der von Hanns Niedecken-Gebhard beschrittene der aussichtsreichste ist. Um den musikalischen

Teil der Saul-Aufführung müssen außer dem vielköpfigen verstärkten *Orchester unseres Opernhauses* vor allem Chordirektor *Georg Thiele* wegen der sorgfältigen Einstudierung der Chöre, *Rudolf Schulz-Dornburg* als beherrschendem Dirigenten des umfänglichen, 800 Personen umfassenden Aufführungsapparates und den Solisten, ohne Ausnahme Mitglieder unserer Oper, voran *Willy Wissiak* (Saul), *Maria Schulz-Dornburg* (David), *Luise Schmidt-Gronau* (Michel), *Paul Stieber-Walter* (Jonathan) und *Wilhelm Rabot* (Samuel), hervorragende Verdienste eingeräumt werden.

Albert Hartmann

KARLSRUHE: Die »romantische Woche« des Badischen Landestheaters empfing durch vier ausgezeichnete Aufführungen der »Josephslegende« von Richard Strauß ihre Krönung. Der gewandte, zielbewußte Berner Ballettmeister *Max Semmler* schuf in drei Tagen und wie mit dem Zauberstab aus dem hiesigen Personal eine geschmeidige Truppe, die Erstaunliches leistete. Den Joseph gestaltete der hervorragende russische Tänzer *Jraïl Gadescou* mit geradezu dichterischer Feinheit und Geistigkeit. Der Josephstanz bestrickte nicht nur durch den Zauber echter Tanzkultur, sondern auch durch das völlige Verlorensein des Tänzers an die Tanz*freude*. Das Weib Potiphar fand in der jugendlichen und hübschen Tänzerin *Ani Schwaninger* eine ansprechende, aparte Vertreterin. Der Partitur entlockte *Fritz Cortolezis* alle dynamischen, rhythmischen und melodischen Reize. — Auch Hans Pfitzners »Armer Heinrich« erfuhr unter der sorgsamen, künstlerisch sehr gediegenen Regie des Intendanten *Robert Volkner*, sowie der warmblütigen musikalischen Leitung von Fritz Cortolezis eine schlechthin vollendete, eindrucksstarke Wiedergabe. Als Heinrich imponierte unser neuer Heldentenor *Rudolf Balve* durch schönes Stimmaterial, gute Gesangstechnik und empfundenes Spiel (was auch für seinen Radames in »Aïda« gilt). *Hete Stechert* gab die Agnes zum ersten Male und zeigte, wie in allen ihren Gestaltungen, starkes, persönliches Erleben. — Begeisterte Aufnahme fand *Heinrich Schlusnus* von der Berliner Staatsoper als Rigoletto. Die Einheit von Darstellung und Gesang erregte rückhaltlose Bewunderung. *A. Rudolph*

KIEL: Die Kieler *Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft* brachte eine matte, durchaus nicht exzellierende Aufführung des »Fidelio«, die auch *Melanie Kurt* (Berlin) in der Titelrolle nicht auf außerordentliches Niveau zu heben vermochte, ferner eine — kaum erwünschte — Erstaufführung von Tschaikowskijs »Eugen Onegin«, in der neben der hervorragenden Tatjana von *Hertha Stolzenberg* (Berlin) der einheimische *Adolf Martini* einen Onegin von vollendet charakteristischer Prägung auf die Bretter stellte, schließlich eine Neueinstudierung der »Meistersinger«, die im allgemeinen und besonderen weit über Provinzniveau stand und mit *Adolf Martini* (Sachs), *Peter Kreuder* (Hamburg, Beckmesser), *Björn Talén* (Berlin, Stolzing) und *Richard Richter* am Pult einen seltenen Höhepunkt der Kieler Opernarbeit bezeichnete. Allerdings vermochte dieser Erfolg nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Erwartungen, die man auf eine Festwoche setzen darf, von der Oper nicht restlos erfüllt worden sind.

Franz Rühlmann

KÖLN: Trotz fast täglich steigender Eintrittspreise, für die der Lohntarif der städtischen Arbeiter als Maßstab genommen wird, macht die Oper volle Häuser, und auch künstlerisch wird fleißig gearbeitet, so daß der Betrieb zur Zufriedenheit weiterläuft. Der Wechsel im Künstlerbestand, diesmal besonders stark, hat nicht durchweg Gewinn gebracht. Sichtbar ist das Bestreben, einen mehr deutschen Spielplan durchzuführen: außer Mozarts »Entführung« brachte *Otto Klemperer* den ganzen Ring und alle übrigen Wagner-Werke mit Ausnahme des »Tristan«, der uns aber noch versprochen ist, während *Kurt Schröder* sich mit Liebe des »Hans Heiling« annahm. Außerdem hält sich noch Schreker mit dem »Fernen Klang« und dem »Schatzgräber« (Gastspiel von *Maria Schreker)*. In nächster Aussicht steht die Erstaufführung des »Boris Godunoff«. *Walther Jacobs*

MANNHEIM: Die kurzen Wochen, die seit Beginn der neuen Spielzeit verstrichen sind, gehören der Frage, ob *Richard Lert*, der Nachfolger *Erich Kleibers*, sich hierzulande künstlerisch seßhaft wird machen können. Bis jetzt hat es den Anschein, daß der frühere Hannoversche Generalmusikdirektor, so wie wir ihn bei seinem Gastspiel geschildert haben, eine geruhsame, bedächtige Natur ist, die sich folgenschwere Entschlüsse nur schwer abringen läßt. Überstürzung ist in künstlerischen Dingen wie in Verwaltungsangelegenheiten gewiß von Übel, allein soviel

Zeit, wie Richard Lert für seine Aktionen zur Hebung unserer Opernverhältnisse in Anspruch nimmt, so viel haben wir hier gar nicht. Es eilt uns recht sehr, denn des Winters Not sollte uns mindestens im Hause der Kunst ein warmes Obdach gewähren. Zwei Wagnersche Werke hat bis jetzt der neue Kapellmeister aus dem Notenschrank herausgeholt. Einmal »Die Meistersinger«, die gründlichst neu studiert werden mußten, die auch mit einem übergravitätischen Tempo im ersten Vorspiel und einer in die breiteste Breite gezogenen Einleitung zum dritten Aufzug recht brav gerieten. Bei der »Walküre«, die Lert nach der von Kleiber hinterlassenen »Rheingold«-Wiederbelebung folgerichtig wieder aufgenommen hatte, hatte sich der neue Leiter die Sache dadurch erschwert, daß er zu der von außen geholten Brünnhilde — wir besitzen seit Anna Karaseks Abgang nach Leipzig keine vollgültige dramatische Sängerin mehr — auch noch eine versuchsweise zugelassene Sieglinde höchst überflüssigerweise sich aufzwingen ließ. Die erste Hälfte des ersten Aufzugs bis zum Aufspringen der Türe in Hundings-Sieglindes Gemach war in ihrer epischen Breite, in ihrer rhythmischen Schwerflüssigkeit unerträglich. Von dem Moment ab, da Eros das Geschwisterpaar in Flammen setzt, kam auch Leben in Lerts Taktstock. Wer könnte sich auch den Wundern dieser Partitur entziehen? Wir erlebten wieder die schönen, großen Höhepunkte, die das Wagnersche Orchester trotz allem Modernismus und allem gesteigerten Raffinement der neuesten Farbenmischer doch noch immer zu bieten hat.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: *Anton v. Fuchs* ist aus dem Verbande des Nationaltheaters ausgeschieden, dem er in 50jähriger Tätigkeit als Sänger und Spielleiter eine der hervorragendsten Stützen war. Was er speziell der Wagnerschen Sache im Dienste der Possartschen Inszenierung geleistet hat, wird ihm unvergessen bleiben. — Das erste Ereignis der Winterspielzeit war die trefflich gelungene Neuinszenierung des »Fidelio« durch *Max Hofmüller*, dessen Auffassung auf den Geist Beethovens selbst zurückgeht und durch Aufnahme des Grundgedankens der Handlung sowohl dramatisch belebte, als auch durch jenen zur Einheit zusammengefaßte Bilder schafft. Der Aufführung gaben *Hans Knappertsbuschs* auf gewaltige Steigerung angelegte musikalische Leitung, *Gabriele Englerth* (Leonore), *Otto Wolf* (Florestan), *Wilhelm Rode* (Pizarro), *Berthold Sterneck* (Rocco), *Elisabeth Feuge* (Marzelline) und *Karl Seydel* (Jacquino) das Gepräge des Außerordentlichen.

Hermann Nüßle

NÜRNBERG: Im Stadttheater ist der neue Kapellmeister *Ferdinand Wagner* Mittelpunkt lebhafter Diskussionen. In der Tat, hier könnte man fast von einem kapellmeisterlichen Wunderknaben reden, wenn man bedenkt, daß dieser etwa 27 Lenze zählende Musiker heute schon Aufführungen vom »Fidelio«, »Tristan«, von der »Zauberflöte« und den »Meistersingern« zustande bringt, die alles seit den letzten Jahren hier Gehörte als Stückwerk degradieren. Wie schnell unser Nünberger Tonkünstlerorchester (im Laufe zweier Monate) zu dem gemacht wurde, was seiner Titulatur nach nunmehr beansprucht werden darf, kann nur der beurteilen, der den rapiden künstlerischen Niedergang unserer Orchesterleistungen seit dem Fortgang Robert Hegers von Monat zu Monat drei lange Jahre hindurch händeringend mit ansehen mußte. Mit der gastweisen Verpflichtung *Bertha Morenas* für das hochdramatische Fach ist im vorhinein auch auf der Bühne für eine Reihe von Darstellungen eine bestimmte künstlerische Höhenlinie festgelegt. Der Intendant Dr. *Joh. Maurach* hat im Verein mit seinem schon in früheren Jahren oft zu Rate gezogenen Bühnenmaler *Hans Wildermann* und dem neuverpflichteten Oberspielleiter *Grüder* szenisch manchen frischen, belebenden und vergeistigten Zug auf die Bühne gebracht. Allerdings droht nun auch, besonders von seiten Grüders, die Gefahr, alles vom streng symbolischen Gesichtsfeld aus zu verengen. Was sich in der heiteren Mozartschen Musik und dem märchenhaften, phantastischen Stoff der »Zauberflöte« szenisch grotesk und mystisch stilisieren ließ oder im »Tristan« durch prägnanteste, knappeste Linienführung dem expressiven Charakter der Musik am nächsten kam, das mußte in der kreuchenden und fleuchenden Waldromantik des »Freischütz« oder gar in dem lustigen Biedermaiermilieu des »Wildschütz« gesucht, gewollt und erzwungen wirken. Doch trösten wir uns über diese kleinen Klagen hinweg, gegenüber dem befreienden, stolzen Aufschwung, den der theatralische Animus seit Beginn der neuen Spielzeit »in Deutschlands Mitten« wieder genommen hat, zumal ja dergleichen errata heute als aktuelle Modelaune in allen deut-

schen Musikzentren mit einer gewissen jovialen Duldsamkeit von Publikum und Presse hingenommen werden. *Wilhelm Matthes*

SCHWEIZ: Neben Werken des eisernen Bestandes brachten die Bühnen von Basel und Zürich je eine Erstaufführung von hoher Bedeutung heraus. Das Baseler Stadttheater, das in *Gottfried Becker* und *Oskar Wälterlin* ausgezeichnete Kräfte sein eigen nennt, bot in großzügiger äußerer und innerer Aufmachung Mussorgskijs »Boris Godunoff«, die Züricher Oper eine leichtblütige, von *J. Trede* glänzend inszenierte, von *F. R. Denzler* virtuos gemeisterte Wiedergabe des musikalischen Lustspiels »Die vier Grobiane« von Ermanno Wolf-Ferrari. *Gebhard Reiner*

WIEN: Die Staatsoper brachte als Neuheit einen alten Puccini heraus: seine »Manon«, die bisher von der Massenetschen erfolgreich verdrängt war. Die Lieblingsszenen des alten Wiener Opernpublikums kommen darin freilich nicht vor, so die Klosterszene, worin Vater Des Grieux, der gleichfalls nicht mehr vorkommt, nur so mit Abfindungssummen herumwarf. Dagegen überwältigt die stärkere Dramatik des Italieners. Puccini hat das Buch selbst aus dem Roman geschnitten, vier sehr geschickte große Bilder, aber ein fünftes dabei vergessen: die Entwicklung der großen Amour zwischen Manon Lescaut und ihrem Kavalier. Da man ihr Leben nicht sieht, wirkt auch ihr Sterben — con permesso — langweilig. Die Musik melodisiert freilich jedes Bedenken weg: eine starke, sich einbrennende Theatermusik, Silberklänge von Menuetten und geballte Ensembles, im Orchester nach polyphoner Herrlichkeit klingend, im Klavierauszug nach homophoner Dürftigkeit. Gott sei Dank, möchte man sagen: eine »Musik des Südens«, wie Walter Dahms sie nannte. Die Aufführung, schon einmal verschoben, artete zu einem Puccini-Tumult aus. *Lotte Lehmann* als Manon, *Alfred Piccaver* als Des Grieux, *Zec* als Narval de Geront waren die Triumphatoren. Als am nächsten Tag der unschuldige *Karl Fischer-Niemann*, liebenswürdig genug, für den erkrankten Kollegen Piccaver einsprang, stürmte eine Schar von Opernterroristen ins Bureau und suchte die Mitwirkung Piccavers oder die Rückgabe des Eintrittsgeldes zu erzwingen. »Glückliche Leut, haben zu so was a Zeit,« sagt man in Wien. Ich verstand den Rummel zuerst nicht: Fischer-Niemann singt die Höhen sogar leichter als Piccaver, sei er auch nicht gerade ein singender Schauspieler; und dann hat er die Oper geradesowenig komponiert wie Piccaver, ohne den sie sich die Sache nicht denken konnten. Doch, töricht auf Bess'rung der Toren zu hoffen, singt Goethe im weisen Baß. *Ernst Decsey*

WIESBADEN: Die neue Spielzeit wurde mit einer Neueinstudierung von Mozarts »Cosi fan tutte« im »Kleinen Haus« eröffnet. Seit 40 Jahren war die Oper hier nicht mehr gegeben worden! Das leidige Libretto scheint jede dauernde Einreihung der Oper in den Spielplan zu hindern. Die Musik entzückte durch ihre köstliche Frische und Anmut und den gleichsam südlichen Schönheitszauber, der darüber ausgebreitet liegt. Aber die Verschwendung all solcher Vorzüge an immer die gleichen Situationen und Gefühlsmomente wirkt auf die Dauer leicht ermüdend. *Franz Mannstädt* hatte die Oper feinsinnig einstudiert. Die Regie betonte mit Glück die Idee eines kleinen Theaters auf dem Theater, wo sich die Vorgänge im zierlichsten Barockrahmen abspielen. Gesungen und gespielt wurde mit voller Hingabe und gutem Gelingen. Des weiteren — wieder eine neue alte Operette, für die sich Intendant *Carl Hagemann* als Bearbeiter und Regisseur mit Feuereifer eingesetzt hatte: J. Offenbachs »*Die Prinzessin von Trapezunt*«. Es gab einen ulkigen Abend: als eine famose Parodie der »großen Oper« früheren Stils amüsierte die Musik. »Die Musik« — darf im übrigen diese »Prinzessin« mit Schweigen übergehen. *Otto Dorn*

KONZERT

BERLIN: Das Konzertleben schleicht als Betrieb weiter. So weit man zurückdenken kann, gab es nichts Ähnliches. Das hindert nicht gewisse Zeichen innerer Lebendigkeit. Händel für den Betrieb zu gewinnen, ist offenbar nicht möglich und beruht auf einer Überschätzung seiner Zugkraft auf ein heutiges Publikum. Und es ist auch nach einer Aufführung des »Samson« unter *Bruno Walter* im Großen Schauspielhause zu bekennen, daß die Gleichartigkeit in der Musik sich allzusehr aufdrängt und noch stärkere Kürzungen zur Pflicht macht. Im Londoner Crystal Palace sah ich diesmal, wie Händel industriell auszuwerten ist. In England kann Händel auf den Zuspruch der Masse rechnen. Dieser Kultus wird in Deutschland schwer zu er-

reichen sein. Bruno Walter ist der rechte Mann, Händel zu ehren. Die Chöre brauchten Zeit, sich der Akustik des Hauses anzupassen, und auch der Hörer. Dann aber ergab sich ein eindringlicher Gesamtklang, den die Solisten *Lotte Leonard*, *Pauline Dobert*, *Martin Oehmann*, *Otto Helgers* in seltener Einstimmigkeit stützten.

Furtwängler mit *Gieseking*, der Pfitzners Klavierkonzert spielt: das ist immerhin zugkräftig genug, wenn auch Gieseking als Klavierspieler durch dieses echt Pfitznersche, das heißt vielfach durchfurchte Werk sich erst einen Weg zu bahnen hat.

An einem *Melos*-Abend ein neues Quartett *Paul Hindemiths*, op. 32, mit dem Amar-Quartett. Der Eindruck: Hindemith sucht. Dieser Arbeit wird trotz ihrer interessanten Mehrstimmigkeit kaum eine glorreiche Laufbahn beschieden sein. — Auch *Ludwig Webers* Bläserquintett, obwohl von einem anderen Geiste entworfen und mit überragender Technik durchgeführt, ist doch zu wenig Phantasiearbeit. Wer Ludwig Weber als Erscheinung begrüßt hat, möchte ihn gern nicht in Einseitigkeit erstarren sehen.

Adolf Weißmann

BRESLAU: Der Gedanke, für Schlesien ein Landesorchester zu schaffen, konnte beim Ausfall staatlicher Unterstützung nicht verwirklicht werden. Um wenigstens der Stadt Breslau Sinfoniekonzerte bieten zu können, versucht der schon aufgelöste, nun wieder zusammengefügte Orchesterverein die Kapelle durch kurzfristige Engagements zusammenzuhalten. Die Musiker wissen zwar von einem Monat zum anderen nicht, was beim Versagen des Publikums aus ihnen werden soll, aber sie müssen sich den Notgeboten fügen. Bis jetzt ist die Unternehmung geglückt. Beide Abonnementskonzerte unter *Georg Dohrn* waren ausverkauft, obwohl Anziehungsmittel, ohne die man früher nicht auszukommen glaubte — internationale Berühmtheiten als Solisten — fehlten. Wir behelfen uns mit Eigenem, und das geht eine Zeitlang sehr gut. In unserem Orchester sitzt seit Jahren ein Flötist ersten Ranges, *Ernst Tschirner*. Als Kammermusikspieler wurde er von jeher geschätzt. Nun rückte er in die Reihe der Konzertsolisten ein, und zwar gleich auf einen Ehrenplatz. Das Orchester berief auch einen neuen Violoncellisten, *Ivan v. Jesenski*. Im Kammermusiksaal war sein Erfolg bedeutender als im großen Raume, wo der Ton etwas klein und unbewegt klang. Für unsere lokale Musikpflege ist die Anwerbung des jungen Künstlers zweifellos ein Gewinn. Entwicklungstatsachen bleiben abzuwarten. Daß wir einige Zeit ohne Rücksicht auf zeitgenössisches Schaffen arbeiten werden, ist anzunehmen. Noten sind dem Orchester zur Zeit unerschwinglich. Von den Wiedergaben klassischer Werke war die der 4. Sinfonie von Beethoven bedeutend.

Rudolf Bilke

DÜSSELDORF: Die durch die Erkrankung *Karl Panzners* erforderliche Inanspruchnahme von Gastdirigenten bedingt infolge der verminderten Probemöglichkeiten eine Einstellung auf vorwiegend klassisch geartete Programme. So interessant es auch ist, die verschiedenen Dirigenten des deutschen Westens ohne Reiseschwierigkeiten kennen zu lernen, so betrüblich ist umgekehrt das allzu vereinzelte Auftauchen maßgebender zeitgenössischer Werke. Um so mehr, als unser Publikum größtenteils nur schwer aus seiner konservativen Gesinnung aufzurütteln ist. Die einzige Neuheit — Hans Pfitzners Klavierkonzert — enttäuschte leider. Denn der letzte Romantiker erfüllt hier nicht, was er in seiner eigenen Ästhetik fordert. Kühl und blutleer stand diese Musik zwischen der Freischütz-Ouvertüre und Bruckners Siebenter. Der Kölner *Hermann Abendroth* erzielte mit den beiden Orchesterwerken starken und nachhaltigen Erfolg. Eine ebenso tief innerliche wie mitreißende Musikernatur. Lohnend war die Bekanntschaft mit *Wilhelm Sieben* (Brahms) und *Peter Raabe* (Reger und Beethoven). *Wilhelm König* bewährte sich in Beethovens G-dur-Konzert erneut als feinsinniger Pianist. Erfreulich zahlreich fanden sich die Hörer zu einem Abend ein, der unter der Leitung des bescheidenen *Josef Neyses* köstlichste Perlen alter Musik bescherte.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Allen Widerständen zum Trotz hat der Frankfurter *Orchesterverein* den Neuaufbau des *Sinfonieorchesters* durchgesetzt. *Ernst Wendel*-Bremen ist als künstlerischer Oberleiter gewonnen und am ersten Geigenpult sitzt *Anton Witek*, der frühere Konzertmeister der Berliner Philharmoniker. Der völlig neu rekrutierte Verband hat bereits im Feuer exerziert und dabei bewiesen, daß jene Führer gute Arbeit garantieren. Die Streicher vor allem haben seltene Sättigung und Frische des Klanges und gute

Disziplin einzusetzen; Holz und Blech sind einstweilen noch weniger leistungsfähig, sollen aber planmäßig zur gleichen Höhe erzogen, bzw. ergänzt werden. Das Debüt verlief ausgezeichnet. Wendel bewährte als Dirigent der »Vierten« von Brahms und der »Fünften« von Beethoven sein wirklich großzügiges, dabei aber auch ins einzelne eindringendes Führertum, das von frohem Musiziertemperament und stark entwickelter Rhythmik getragen wird. Bruckners »Fünfte« bestätigte am folgenden Abend die Eindrücke des ersten, und die Wiedergabe von Corellis Weihnachtsmusik (8. Concerto grosso) ergänzte das Bild hinsichtlich der feineren Züge. Als erster Solist wirkte im Zyklus der »Montagskonzerte« *Max v. Pauer* als überlegener Spieler des Klavierkonzertes in G von Beethoven. Trug dieser Anfang den Stempel der klassischen Kunst der Vergangenheit, so wird im Verlauf des Gesamtprogramms doch auch dem zeitgenössischen Schaffen gebührend Rechnung getragen werden. Der Anfang ist also gemacht, um die Unternehmungen des Orchestervereins als eine erfreuliche Parallele zu den Unternehmungen der Museumsgesellschaft zu gestalten. Von Rivalität kann nicht die Rede sein, weil die Museumsgesellschaft sich ihrem Kernbestande nach aus ganz bestimmten Kreisen zusammensetzt und darüber hinaus trotz Einrichtung der volkstümlichen Sonntagskonzerte das Bedürfnis des breiten Publikums nach sinfonischer Musik nicht zu stillen vermochte; nicht zuletzt auch deshalb, weil das im »Museum« beschäftigte Opernorchester den großen Chorvereinen nicht zur Verfügung steht, das Sinfonieorchester also auf diesem Gebiet eine unentbehrliche Funktion ausübt. Daß die *Museumskonzerte* nach wie vor ihr bekannt hohes Niveau halten, wurde übrigens in den ersten »Freitagskonzerten« erkenntlich, in denen *Hermann Scherchen* mit der Vorführung von Bruckners »Sechster«, Schuberts großer C-dur-Sinfonie, der »Ersten« von Brahms, Straußens »Don Juan« und — Rossinis Ouvertüre zur »Diebischen Elster« Ehre einlegte. Das Orchester hat sich jetzt viel besser auf ihn eingestellt, und er selbst scheint an seiner Aufgabe gewachsen zu sein. Solisten dieser Abende waren *Ary Schuyer*-Frankfurt (Violoncellkonzert von Schumann), *Josef Szigeti* und *Adolf Busch*, welch letzterer das zu Unrecht wenig gespielte Violinkonzert von Busoni zum Erfolg führte. Ein außerordentlicher Abend unter *Scherchen* und *Hermann Suter*-Basel, mit *Alma Moodie* und *Walter Schneider* als Solisten vermittelte Schweizer Musik: Suters Violinkonzert, Teile der d-moll-Sinfonie von *Fritz Brun*, die Suite »*Der siegreiche Horaz*« von *Arthur Honegger* und ein Fragment aus *Friedrich Kloses*, des Wahlschweizers »*Der Sonne Geist*«. Suter und Klose hatten von vornherein auf die achtungsvolle Aufnahme ihres in Deutschland schon bekannteren Schaffens zu rechnen. Brun fesselte durch den herben Ernst seiner vielfach gehemmten, dennoch eine bedeutende und eigentümliche Klangphantasie andeutenden Tonsprache. Honegger aber, der vom »dernier cri de Paris« stark belastete Sturm- und Drangjüngling, ließ hinter Klangnebeln und kakophonischen Explosionen Ansätze zu einer großlinigen und von urwüchsigem Rhythmus gegliederten Reliefkunst erkennen. Von Chormusik, Kammer- und Solokonzerten das nächste Mal. *Karl Holl*

HAMBURG: Ungunst und Sorgen der Zeit lasten auf den meisten Konzertinstitutionen. Nur der »Verein der Musikfreunde« mit seinen Philharmonischen Konzerten unter *Carl Muck*, die trotz gewaltiger Preissteigerungen völlig besetzt auffallen, und den volkstümlichen Konzerten unter *Eugen Papst*, der den Vorzug hat, besonderer Programmkünstler zu sein, kann sorgenfreier sich bewegen. Muck, in seinen Neigungen meist klassizistisch gerichtet, hat mit Rimskij-Korssakoffs »Scheherasade« vermocht, in der Nachbarschaft des Berliozschen »Harold« eine jungfrische Auferstehung in feinster Profilierung erleben zu lassen. Und nächstes Mal gibt es sogar Doggers »Zuidersee«-Sinfonie — zuerst in Deutschland. In *Werner Wolffs* Konzerten, in der Gewähltheit der Pläne immer vorbildlich und auch neuzeitlich gewendet, hat man die kommunistische Krakeelerei zu verspüren gehabt. Es mußte eine Absage eintreten. Beim genannten Eugen Papst hat der nun hier ansässige Erwin Lendvai ein Scherzo (h-moll) früheren Datums aufführen lassen, eine Musik, die nur aus zweiter Hand stammt. Reichere Gabe, aber noch unsicher tastend und impressionistisch experimentierend ist Emil Bohnckes b-moll-Klaviersonate, die *Edwin Fischer* hier erstmals gespielt hat. Auch *d'Albert* hat sich neuerer Zeit mit Energie wieder zugewandt in einem eigenen Konzerte. Anläßlich des Aufenthalts wegen seiner Oper war er hier auch als Beethovenspieler mit schwankendem Glück zu vernehmen. Mit einer Wiederholung der

Brucknerschen e-moll-Messe hat *Alfred Sittard*, ein eifriger Bruckner-Verfechter, sich erneut in Respekt gesetzt. *Julia Menz* hat mit ihrem Münchener Bach-Klavier an zwei Abenden (deren einer auch ein kleines Orchester beschäftigte) sich einen angeregten Kreis erspielt und mit Werken Bachscher Zeit die Einstellung und Umstellung auf andere Wesenseiten zu erzwingen verstanden.

Wilhelm Zinne

KIEL: Die diesjährige Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft erbrachte durch eine *Reger-Feier* voller überzeugender Eindrücke wertvoll Positives für die These, die Max Reger zum Vorvollender des musikalischen Strebens von Gegenwart und nächster Zukunft stempeln will. Fünf Konzerte gaben einen Querschnitt durch das überreiche Schaffen des Meisters: Ein *Vokalkonzert* mit den Chorwerken »Die Nonnen«, »Requiem«, »Der 100. Psalm« und vier Liedern (*Oratorienverein, Lula Mysz-Gmeiner*), ein Orchesterkonzert mit dem Klavierkonzert op. 14 (*Edwin Fischer*), der Orchesterserenade op. 95 und den Mozart-Variationen op. 132, ein Kammerkonzert mit dem Klarinettenquintett op. 146, dem Streichquartett op. 109 und Klavierstücken aus op. 82 *(Kieler Streichquartett, Ernst Beetz, Else Stoller*-Berlin), ein Orgelkonzert *(Günther Ramin)* und eine *Motette (Oratorienverein, Oskar Deffner)*. Die Spannweite der Künstlernatur Regers zeigte sich ebenso in dem Kontrast zwischen dem suggestiv-mystischen, katholizistischen Eros der »Nonnen« und dem bekennerisch-orgiastischen, in der grandiosen Schlußfuge zum tragenden Ethos gehärteten Protestantismus des »100. Psalm«, wie andererseits zwischen der elementaren Religiosität beider Werke und dem hinreißend unbekümmerten Eros der — schubertisch länglichen — Serenade, der barock getürmten, unerhörten Dämonie des Klavierkonzertes — in dem Edwin Fischer von nie erlebter Größe war — und der erfrischenden Musikalität der Variationen. Als verbindendes Ferment blieb überall die höchst subjektive Technik erkenntlich: variable Harmonik, ausgesprochen chromatische Phraseologie, ausgeprägter Sinn für das Klanglich-Koloristische. Angriffspunkte mag man in der Übersteigerung organischer Entwicklungen, den gelegentlichen Fehlgriffen in der Wahl sowie der Häufung der Mittel erkennen. Das sind Zeitsymptome, die am wenigsten noch in seiner Kammermusik hervortraten, wo bahnweisende Genialität ungehemmt spricht, eklatanter Formwille das Barocke bändigt, innere Erregung nicht mehr in die Kraftmittel älterer Technik, sondern in Urelemente der Musik sich ergießt, Harmonik und Thematik spaltet, in der Zerfaserung des Materiellen das absolut Geistige sucht. Hier liegt, so scheint uns, die Vorvollendung. Wurde somit das Kammerkonzert zu einer Belastungsprobe für das erst leise erwachende Reger-Interesse, so war im ganzen der Erfolg unbestritten und nachhaltig. Die schwer gebeugte Holstenstadt hat mit dieser Großtat ihren Befähigungsnachweis im kulturellen Wettbewerb erbracht und somit geerntet, was in den letzten Jahren beharrlicher Arbeit an klassischem Besitz und moderner Verheißung — namentlich an Bruckner, Mahler, Keußler, Schönberg u. a. — gesät worden ist: unleugbares Verdienst des stets unermüdlichen *Fritz Stein*, der mit der gesamten Leitung der Feier (Frau *Elsa Reger* führte den Ehrenvorsitz) eine Großleistung bot, die von ebensoviel künstlerischer wie organisatorischer Energie zeugt. Bewunderung gebührt neben Stein und den Solisten dem *Städtischen Orchester*, das trotz schwerster Belastung in jedem Takte Qualitätsarbeit leistete, sowie dem hoch entwickelten *Chor des Oratori nvereins* und dem tatkräftigen *Verein der Musikfreunde*. — Außerhalb der Reger-Feier wartete der *Chorverein* unter *Richard Richter* mit einer wohlgelungenen Aufführung von Wolff-Ferraris »La vita nuova« auf.

Franz Rühlmann

KÖLN: Innerhalb der neuen Messebauten im Rheinpark ist eine große Halle entstanden (Baurat Verbeek), die mehr als 4000 Besucher faßt, über dreimal so groß ist als der Gürzenichsaal, im Innern ganz mit hellem Naturholz bekleidet ist und sich durch eine bis in den letzten Winkel ausgezeichnete Hörsamkeit auszeichnet. Da auch eine große, moderne Orgel eingebaut ist, so besitzt die Stadt nun die längst gewünschte Konzerthalle für große Veranstaltungen. In einem Festakt, in dem unter Leitung *Hermann Abendroths* das Städtische Orchester, der Gürzenichchor und der Kölner Männergesangverein zusammenwirkten, weihte sie Oberbürgermeister *Adenauer* ihrer Bestimmung. Die zweite Rheinische Literatur- und Buchwoche, die in den Messeräumen abgehalten wurde, hat diesmal auch die Musik in stärkerem Maße berücksichtigt. Von rheinischen Komponisten, deren Werke vorgeführt wurden, nennen wir

Ewald Straesser, *Max v. Schillings*, den verstorbenen *Felix vom Rath*, *Franz Bölsche*, *Fritz Fleck*, *Heinrich Lemacher*, *Wilhelm Knöchel*, *Hermann Henrich*, *Josef Eidens*, *Konrad Ramrath*, *Jakobus Menzen*, *Karl Heinrich Pillney*. Einen Beitrag von bleibendem Wert über Musik und Musikleben im Rheinland hat Privatdozent *Willi Kahl* beigesteuert (Rheinland-Verlag, Köln). Im übrigen liegt das Konzertleben in schwachen Zügen. Außer den Gürzenichkonzerten, die Hermann Abendroth mit der Kantate »Es erhob sich ein Streit« von Johann Christoph Bach eröffnete, und den Städtischen Sinfoniekonzerten, in denen der Holländer *Jan Ingenhoven* eine nicht sehr ergiebige Orchesterphantasie (mit holländischer Volksweise), *Rudolf Siegel* stimmungsvolle Orchesterlieder, darunter auch modern eingekleidete Volkslieder für zwei Stimmen brachte, bleiben nur noch die von *Michael Taube* (Bonner Orchester) geleiteten Konzerte erhalten. Der Kölner Volkschor, der mit großen Schwierigkeiten kämpft, führte unter *E. Josef Müller* in der Großen Halle den »Messias« auf.

Walther Jacobs

MANNHEIM: Das erste Akademiekonzert fing mit kleinen Dingen an, die uns hätten voll entzücken können, wenn sie etwas pretiöser dargeboten worden wären. Schuberts kleine, noch ganz mozartlich profilierte B-dur-Sinfonie wurde recht nüchtern, trocken präsentiert. Der sinfonische Prolog zu einer Tragödie von Max Reger fand dann Orchester und Lenker in erhöhter Spannung am Werk. *Richard Lert* wird auch in den Konzerten auf kräftigere Konturen in seinen künstlerischen Äußerungen bedacht sein müssen, wenn er sich hier durchsetzen will. Das *Wendling-* und das *Amar*-Quartett besuchten uns. Ersteres wagte mit einem Paul Hindemith op. 16 einen Sprung in neuestes Neuland. Er bekam der auf konservative Traditionen eingeschworenen Vereinigung nicht sonderlich. Uns auch nicht. Dagegen fühlten sich die Amar-Leute in der Umwelt des Schönbergschen d-moll-Quartetts recht behaglich. Das Werk hat seine scharfen Ecken und Kanten etwas abgeschleift, d. h. wir hören heute schon anders. Vielleicht sitzen wir noch einmal Bartók und Hindemith zu Füßen oder lauschen gebannt Hábàs Vierteltönen! Zu den regelmäßigen Veranstaltungen gehören *Arno Landmanns* Orgelvorträge, deren letzter den Meister des Spiels auch auf beträchtlicher kompositorischer Höhe zeigte. Ein Volkssinfoniekonzert mit Brahmsschen Orchesterwerken führte *Michael Balling* wieder einmal zu uns. Seine überaus gesunde, unproblematische Art der Auffassung hat gewiß ihre Vorzüge, wenngleich uns etwas mehr Nerven in der Psyche eines Dirigenten willkommen sind. Reger bricht sich langsam Bahn auch bei uns. An jenem Brahmsschen Orchesterabend sang Frau *Jane Freund-Nauen* den Gesang »An die Hoffnung« in eindrucksvoller Weise, ein Kammermusikabend brachte uns eine wiederholte Aufführung des c-moll-Klavierquintetts. *Hans Bruch* saß am Klavier, die Streicher wurden geführt von dem jungen *Max Kergl*, der einige Tage zuvor mit dem Brahmsschen Violinkonzert seinen künstlerischen Antrittsbesuch als neugewonnener Konzertmeister des Nationaltheaterorchesters in empfehlender Weise gemacht hatte. Der römische Kirchenchor, den man wohl etwas zu freigebig die Sixtinische Kapelle nennt, war bei uns zu Gast. Unter der höchst kunstverständigen Führung des Monsignore *Raffaele Casimiri* boten die italienischen Sänger eine Reihe Palestrina, Lasso, Vittoria, Firmin Le Bel in einer Weise, die uns höchst gespannt aufhorchen ließ. Welche rhythmische und dynamische Disziplin, welche Freiheit im Vortrag, welche seltene Wirkung vokaler Machtmittel! Dagegen stach eine nüchterne, in Trockenheit erstarrte Wiedergabe des Mozartschen Requiems unliebsam ab, die *Richard Lert* mit dem Musikverein herausbrachte. Unter den Solisten war *Henny Wolf* aus Bonn die einzig Fremde. Leider war auch sie keine Freuden- und Wonnespenderin an diesem, der Routine überlieferten Abend.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Im Konzertverein kriselt es immer wieder von Zeit zu Zeit. Ursache: der nervus rerum. So hat man jetzt die zwölf Abonnementskonzerte unter *Sigmund v. Hausegger* — ein wichtiger Bestandteil unseres Konzertlebens! — aufgegeben. Ein Ersatz dafür wird uns mit dem von der wagemutigen Konzertdirektion Bauer angekündigten Zyklus von sechs Hausegger-Konzerten geboten. — Zwei ganz große Ereignisse waren uns der Besuch des *Thomaner-Chores* unter *Karl Straube*, und des von Monsignore *Raffaele L. Casimiri* geleiteten Sixtinischen Chores. Beide Chöre sind künstlerisch so wesensverschieden, als es die von ihnen gepflegten Meister sind: Bach und Palestrina, und beide

haben sich in den Stil ihrer Schutzpatrone mit größter Treue und unübertrefflichem Können eingelebt. Merkwürdig nur das unbekümmerte, naturalistische Singen der Italiener, von denen man doch eigentlich gerade in rein klanglicher Beziehung einen Ohrenschmaus erwartete. An einheimischen Chorvereinigungen haben wir übrigens auch keinen Mangel: der Singchor des Nationaltheaters unter seinem Leiter *Konrad Neuger* hat Händels »Messias« wieder aufgefrischt, mit einem Bach-Abend hat die Konzertgesellschaft für Chorgesang (Dirigent: *Hans Rohr*, als Nachfolger Eberhard Schwickeraths) ihre Konzerte begonnen, und *Robert Heger* brachte mit dem Apparat der Musikalischen Akademie und des Lehrergesangvereins Verdis Requiem zu unmittelbarster Wirkung. — Von den Kammermusikvereinigungen schlägt das *Birkigt*-Quartett den Rekord der Quantität: sämtliche 77 Streichquartette von Haydn wollen sie in diesem Winter in chronologischer Reihenfolge zu Gehör bringen! Das *Busch*-Quartett ist bei uns ein ständiger, mit Begeisterung begrüßter Gast. Das *Hösl*-Quartett endlich feierte sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen mit einem Max Reger gewidmeten Abend, für uns gleichzeitig eine Erinnerung an die bleibenden Verdienste Joseph Hösls und Genossen um die Förderung dieses einsamen Meisters. — Wieder bekamen wir neue Lieder von *Hans Pfitzner* zu hören — acht der »Alten Weisen« von Gottfried Keller —, diesmal durch die Vermittlung von *Cida Lau*. — Neben den vielen Solisten kleineren Formates erfreuten uns an Pianisten Persönlichkeiten wie *Ignaz Friedmann* (nach langer Pause), *Walter Gieseking*, *Edwin Fischer*, *Max Pauer* und die sich ihnen würdig anreihenden *Walter Rummel* und *Wilhelm Kempff* mit ihrer Kunst, von wirklich hervorragenden Sängern weiß ich dagegen nur einen: *Rudolf Galena-Ru kert*, der an Stimme, wie technischem und künstlerischem Können unbedingt unseren ersten deutschen Bassisten an die Seite zu stellen ist. Erwähne ich noch die in jeder Hinsicht hochstehende *Madrigal-Vereinigung St. Gallen* (Leitung: *Alfred Naef*), so ist damit das Bild des Münchener Konzertlebens im abgelaufenen Monat einigermaßen gerundet.

Hermann Nüßle

NÜRNBERG: In den Konzertsälen ist es der wirtschaftlichen Notlage des deutschen Künstlers und Musikfreundes entsprechend still geworden. Um so sympathischer und vorbildlicher als echter, idealistisch in sich gekehrter Musikantentyp wirkte daher der Organist der St. Lorenzkirche *Walter Körner*, der bei freiem Eintritt an zehn Abenden eine Entwicklung der Orgelmusik zum Vortrag brachte, die mit Palestrina begann und mit *Jos. Haas*, *Karg-Elert* und *Friedrich Klose* beschlossen wurde. Als Epilog hierzu widmete der Organist einen weiteren Abend dem Schaffen *Heinrich Kaminskis*, wobei eine Reihe kleinerer Werke zur *Uraufführung* gelangte. Zunächst *sechs Choräle* für vierstimmigen a cappella-Chor, schlichte Weisen, die doch ganz aus inbrünstigem, religiösem Empfinden quellen und eine edellinige Polyphonie erkennen lassen, deren Querschnitt eine strenge harmonische Grundlage mit vorzugsweise plagaler Kadenzierung ergibt. Der *130. Psalm*, eine dreiteilige Motette für gemischten a cappella-Chor, setzt diese Stimmung fort; er ist im Vergleich zu dem titanischen 69. Psalm Kaminskis in seiner kanonisch und figural gezeichneten Stimmführung mit außerordentlicher Ökonomie der rhythmischen, harmonischen und kontrapunktischen Ausdrucksmittel gearbeitet. Der Ekstatiker, Fanatiker und rücksichtslose Polyphoniker, der trotz aller dissonanten, querständigen und absolut linear gerichteten Kontrapunktik einen überzeugenden, organisch verwachsenen Zusammenk'ang wie keiner seiner Entwicklung und Zeit zu meistern weiß, spricht in einer neuen Toccata für Orgel über den Choral »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« seine eigene charaktervolle Sprache. Schon das breit angelegte, chromatisch kühn bewegte Pedalsolo ist als Einfall für sich zu bewerten. Im Mittelpunkt des Werkes steht ein Adagio, das in seiner konsequenten, klaren, formalen Durchführung als Trio in der neueren Orgelliteratur kein Gleichnis hat. Der apotheotische Aufschwung des Schlußsatzes über der genannten Choralmelodie ist in seiner jubelnden, himmelhochstrebenden Kontrapunktik, in der satten Pracht seiner harmonischen Zusammenklänge und instrumentalen Klangfarben mit einer Leidenschaft und Kühnheit aufeinandergetürmt, die man fast als »Neugotik« bezeichnen möchte. Die Widmung dieses Werkes, die der Komponist Walter Körner übertrug, hatte der bescheidene Lorenzer Organist verdient, auch schon im Hinblick auf die fein abgetönte Wiedergabe der Vokalwerke, die von seinem neu begründeten Lorenz- und Bach-Chor gesungen wurden.

Wilhelm Matthes

STUTTGART: Mit Bedauern ist festzustellen, daß die *Sinfoniekonzerte* von Fall zu Fall schwächer besucht sind. Über die Gründe kann ich mich ausschweigen, sie sind auswärts genau so bekannt wie hier und führen überall zu den gleichen Erscheinungen. Nach einem den klassischen Heroen gewidmeten Programm (unter *Erich Bands* Leitung) kamen *Julius Weismann* mit seinem schon nicht mehr jungen, aber sehr guter Konstitution sich erfreuenden *Violinkonzert* und *Erwin Lendvai* mit seiner *Kammersuite* durch *Karl Leonhardt* an die Reihe. Lendvai, wie immer geschmackvoll und auf Ausmerzung aller als gewalttätig zu empfindenden harmonischen oder melodischen Beigaben bedacht, begeht in dieser Suite den Fehler, daß er über einen normalen Grad von Wärme nicht hinausgeht. Die Unterschiede der sieben Sätze sind mehr äußerer wie innerer Art. *Gustav Havemann* bot mit dem Violinkonzert etwas ganz Vollendetes. Wohl zum auffallendsten Konzertereignis wurde die Aufführung des *Chores der römischen Basiliken und der Sixtina* unter Mons. *Raffaele Casimiri.* Der Zeitpunkt des Tiefstands römischer Kirchenchöre gehört wieder der Vergangenheit an. Abgesehen davon, daß subjektive Regung hier und da den Charakter des Chorklanges zu gefährden drohte, wurde den höchsten Anforderungen an Reinheit und Schönheit des Tons und an eine den ruhigen Geist erhabener Kirchenmusik widerspiegelnden Vortragsweise entsprochen. — *Artur Haagen* gab in einem Klavierabend verschiedenen zum »Anbruch« in Beziehung stehenden Komponisten das Wort (v. Klenau, Béla Bartók, Felix Petyrek u. a.), *Karl Wendling* nahm sich *Leo Weiners* an, um ihn als Quartettkomponisten hier einzuführen. Gute Lyrik waren die von Heinrich Rehkemper gesungenen Lieder des Insbruckers *Karl Senn.* Stark interessierte *Hermann Reutters* Klaviertrio (Willy Kleemann, Hans Münch und der Komponist). Wenngleich das Stück formal nicht voll befriedigte, so blieb doch unverkennbar, daß sich Schöpferisches in ihm regte. *Hugo Herrmann* schließt sich mit seinen Liedschöpfungen der im Wachsen begriffenen Zahl beachtenswerter Talente an, *Hans Schink,* der nicht gerade auffällig die Fahne des Fortschritts in die Luft hält, schreibt recht gefällige Lyrik. Bei den konzertierenden auswärtigen Künstlern und Vereinigungen beschränke ich mich auf eine Auswahl. Das *Busch-Quartett* wurde mit Begeisterung aufgenommen, einen famosen Geiger lernte man in Abraham Sopkin, einen Gutes versprechenden Pianisten in Malvin Maazel kennen. In *Johanna Löhr* (Klavier) rollt echtes Künstlerinnenblut, *Margarete Heyne-Franke* hat die blendenden Vorzüge einer fertigen Koloratursängerin. Es versteht sich, daß ein Sänger wie *Heinrich Schlusnus,* zumal er mit einem dem Geschmack des großen Publikums angepaßten Programm sich einstellte, sein Auftreten sieghaft abschloß.

Alexander Eisenmann

WIEN: Zur Feier des zehnjährigen Bestandes des Konzerthauses führte *Paul v. Klenau* (an Stelle des erkrankten Ferdinand Löwe) das Festliche Präludium von Richard Strauß nebst der 9. Sinfonie auf; dazwischen spielte *Franz Schütz* die g-moll-Fantasie von Bach: das gleiche Programm, mit dem seinerzeit das Konzerthaus eröffnet wurde. Da mit 1924 ein Bruckner-Jahr beginnt, führte Klenau auch die Erste, das »kecke Beserl«, selbst keck einspringend, auf, und *Bernhard Tittel* die Neunte von Bruckner mit dem Tedeum, beides sehr brucknerisch empfundene Darstellungen. Auch *Wilhelm Furtwängler* machte einen Bruckner (die Romantische Sinfonie), die er jedoch durch Kürzungen im Finale stark um ihre Logik und wenig um ihre Ausbreitung brachte. Furtwängler stellte noch Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« sehr eindrucksvoll dar, worauf dann *Hans Pfitzner* selbst mit *Hans Duhan* einige seiner schönsten Lieder bot, sowie seine Musik zum »Fest auf Solhaug«. Er hat sich in Wien einen bemerkenswerten Anhang geschaffen, was auf die Werbungskraft seiner reinen Persönlichkeit schließen läßt. *Hans Knappertsbusch* machte die Neunte von Beethoven, die überhaupt in Wiener Orchesterkonzerten epidemisch geworden ist. So oft sie aufgeführt wird — man kann sagen, wöchentlich zweimal, während sie bei der Gründung des Konzerthauses alle Jahr zweimal drankam — niemand denkt daran, das schöne Wiener Haus Ungargasse 5, hinter dem Stadtpark, wo die Neunte vollendet wurde, mit irgendeinem Gedenkzeichen zu schmücken. Die Unternehmer, die aus Beethovens Gehirn soviel Nutzen ziehen, könnten doch einmal, wie man sagt, eine Dankesschuld abtragen und für das »Haus der Neunten« eine Tafel stiften. — Weitaus das bedeutendste Ereignis aber ist die »Moderne Musikwoche« gewesen, die das Konzerthaus in seinen Räumen veranstaltete. Wie immer man sich zu der radikalen Kunst einstelle, man muß dankbar sein,

Ausschnitte gehört zu haben. Ein Abend bot drei Quartette: Philipp Jarnach, Alois Hábà und Paul Hindemith, wovon Jarnachs Quartett das umgänglichste, Hábàs Vierteltonquartett das unerbittlichste schien, soweit man hier mit einem Schlagwort auskommt. Sehr schön empfunden waren Lieder von Gustav Holst (Solistin: *Dorothy Moulton*) mit Violinbegleitung, reine, religiöse Stimmungen von großer Prägnanz. Dazu traten Gesänge von Ildebrando Pizetti, Francesco Malipiero, Manuel de Falla, die sich sehr eroberungskräftig zeigten. Das Krasseste war die Klavier-Violin-Sonate von Béla Bartók (mit *Emerich Waldbauer*), die Musik eines Fanatikers der Selbstzerfleischung, sozusagen »Flagellantenmusik«, wie sie Heinrich Kralik, ein feiner Musikbeobachter, nennt. Weniger geißlerisch schien mir Bartóks Ballett »Der holzgeschnitzte Prinz«, offenbar ein früher Bartók (es kommt sogar zweimal ein C-dur-Akkord vor) mit leichtem Geschick und wenig Erfindung hingeworfen, im ganzen reizvolle Schilderungsmusik und jedenfalls stärker als »Der Mensch und seine Sehnsucht« von Darius Milhaud, eine ziemlich schwache Sache, die den einzigen Vorzug der Kürze hat. Dem Menschen bleibt nur die Sehnsucht nach Musik, wenn dieses Toben vorüber ist. Ein Streichquartett von H. Kaminski, das mit Recht behauptet, es gehe in F-dur, erwies sich als schöne Arbeit, die Volksmelos aus Mahler nimmt, vor Terzenmelodien nicht zurückscheut und mit einer kleinen Opernstretta wirksam abschließt. Sie kennt die Technik der Imitationen, und man fragt nur, wie kommt Tonalität ins atonale Konzert, Saul unter die Propheten? Auch die reizenden spanischen Plauder- und Plapperlieder von Manuel de Falla, die *Mary Fr und* mit prächtiger Stimme und feiner Einstellung sang, wurzeln in der Naivität der Volksmusik, Exotismus, Musik des Südens, die Faßlichkeit, Tonalität und Rhythmik liebt und manchmal an Hugo Wolf zurückerinnert. Als Zugabe sang Mary Freund ein Lied von Schönberg, das den Haupterfolg des Abends machte. Den Abschluß der Modernen Musikwoche werden die Gurrelieder von Arnold Schönberg bilden, die Quellpersönlichkeit aller Versuche im neuen Klangsystem. Noch haben die Atonalen mancherlei Demolierungsarbeit zu leisten, wo es lärmend herzugehen pflegt, noch sind sie Abwehr, die von ungleich Starken besorgt wird — es wechseln Sektierer, Fanatiker, Buntgesprenkelte — die große Persönlichkeit, der Messias wird unter die Propheten treten, die *eines* hinter sich haben: den heiligen Berg der Wagnerei samt dem Erlösungs-Quartsextakkord. Dank dem Konzerthaus und dank der Universal-Edition, die die meisten Radikalen verlegt, kann man Gerechte und Ungerechte, Berufene und Auserwählte unterscheiden lernen. *Ernst Decsey*

WIESBADEN: Die altberühmten »Zykluskonzerte« im Kurhaus haben wieder ihren Anfang genommen. Händel (Concerto grosso), Beethoven (Coriolan), Brahms (4. Sinfonie) — waren am ersten Abend die starken Stützen des Erfolgs. Veranlaßt durch den Separatistenputsch und die anbefohlene Nachtsperre von 6 bis 6 Uhr, mußte das zweite Konzert mehrfach verschoben und das Programm (es waren Solisten in Aussicht genommen) umgeändert werden. Schließlich gab es als einzige Nummer Gustav Mahlers 5. Sinfonie. *Karl Schuricht* als berufener und auserwählter Mahler-Interpret wußte den »Per aspera ad astra«-Gedanken des Werkes mit unwiderleglicher Schärfe und Willenskraft zu verlebendigen; das *Kurorchester* folgte »genial im Parieren« — wie Hans v. Bülow das einmal nannte. In einem Sinfoniekonzert brachte Schuricht noch zwei Werke eines neuen Komponisten zu Gehör: »Fantasie« für Orchester mit Klavier und »Variationen« für Klavier mit Orchester von *Celestin Rypl* (aus Prag). Ein äußerst sympathisches Talent spricht sich hier aus. In der »Fantasie« ist das Klavier — wie angedeutet — mehr als integrierender Teil des Orchesters gedacht, prächtige Klangwirkungen sind damit erzielt; in den »Variationen« ist das Klavier mehr konzertierend gehalten. Rypl bekundet in beiden Werken eine starke erfinderische Ader, und seine Tonsprache ist von rhythmischem Schwung und melodischem Reiz — auch da, wo sich diese in kunstreichen kontrapunktischen Verknüpfungen ergeht: beide Werke werden von großangelegten Schlußfugen gekrönt. Im übrigen sind auch hierorts die Russen jetzt obenauf: fast jede Woche singen und spielen und tanzen sie im Kurhaus nach Noten. Zuletzt trat *J. Kitschin* als Gastdirigent beachtenswert hervor: sorgfältig vorbereitet und temperamentvoll geleitet, verfehlten Orchesterwerke von Glinka, Tschaikowskij und besonders eine Es-dur-Sinfonie von Glazounoff nicht ihren effektvollen Eindruck.

Otto Dorn

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

AACHEN: Die *Übersetzung* des Textes der im Frühjahr in Szene gehenden »*Sette canzoni*« von *Malipiero* nehmen der erste Dirigent *E. Orthmann* und Oberspielleiter Dr. *Aron* gemeinsam vor.

GOTHA: Das Landestheater wird im Januar eine phantastische Oper »Cagliostro« von *Otto Wartisch* bringen.

HAMBURG: *Rolf Lauckner* erhielt von dem *Verlag Rahter* den Auftrag, einen Teil von *Tschaikowskijs* Opern für die Bühne neu einzurichten. Zunächst wird die »Pique Dame«, und zwar noch im Lauf dieses Jahres, erscheinen. Darauf »*Mazzeppa*«, eine späte und in Deutschland noch völlig unbekannte Oper Tschaikowskijs.

KOBURG: Im Landestheater wurde die Oper »Don Gusvara« von *Franz Höfer* uraufgeführt.

MÜNCHEN: Im Nationaltheater wird im Winter eine neue Pantomime »Pierrots Sommernacht« von *H. Nötzel* zur Uraufführung kommen.

PARIS: Die diesjährigen Uraufführungen der Opéra comique sind: *Darius Milhaud* »Das verirrte Schaf«; *Henri Rabaud* »Der Ruf des Meeres«; *Florent Schmitt* »Die kleine Elf schließt die Augen« (Ballett).

PRAG: Die neue Oper »Das Herz« von *Jos. B. Foerster*, deren Text der Komponist verfaßt hat, gelangt im Tschechischen Nationaltheater zur Uraufführung.

Arnold Schönbergs neues Bühnenwerk »Erwartung« wird gelegentlich des internationalen Musikfestes im Mai 1924 unter Leitung von Zemlinsky zur Uraufführung gelangen.

ROSTOCK: *Siegfried Wagner* hat die alleinige Uraufführung seiner neuesten Oper »*Der Schmied von Marienburg*« den Städt. Bühnen Rostocks übertragen. Das Werk, das einen Nationalstoff behandelt, wird noch vor der Amerikareise des Komponisten am Stadttheater unter Leitung von Oberregisseur Otto Krauß und Kapellmeister Wilhelm Freund herausgebracht werden.

WARSCHAU: *Karol Szymanowskys* neue Oper »König Roger« wird in dieser Spielzeit uraufgeführt werden.

WIEN: Als nächste Novität der Staatsoper gelangt ein Werk von *Wilhelm Kienzl* zur Erstaufführung. Dieses neue Opus ist eine melodramatische Allegorie und nennt sich »*Sanktissimum*«; den Text hat Henny Bauer geschrieben.

Riccardo Zandonai hat den ersten Akt einer neuen Oper vollendet, deren Textbuch auf dem Roman »Gösta Berling« aufgebaut ist. *Umberto Giordano* hat jetzt die Musik zu der Komödie »Cene delle Beffe« von Sem Benelli geschrieben. *Primo Riccitelli* schreibt eine neue Oper, deren Text von Forzano stammt. *Otello Cavara*, der Musikkritiker des »Corriere della Sera«, komponiert eine Oper »La Prinzipessa lentana«.

OPERNSPIELPLAN

DARMSTADT: Das Landestheater bringt an selteneren Werken und Novitäten: Verdis »Falstaff«, Puccinis »Manon Lescaut«, Pfitzners »Palestrina«, Schrekers »Irrelohe«.

JERUSALEM: Eine *hebräische Oper* wurde im Sommer 1923 gegründet und brachte zuerst die »*Traviata*« in hebräisch heraus. Der Leiter ist der russische Kapellmeister *Golinkin.*

LÜBECK: Der Spielplan der Oper soll sich wie folgt gestalten: »Die tote Stadt« von Korngold, »Mörder — Hoffnung der Frauen« von Hindemith, »Arlecchino« von Ferruccio Busoni, »Pique Dame« von P. Tschaikowskij, »Mann im Mond« von Brandts-Buys. Geplant ist ein mehrtägiges Pfitzner-Fest, das u. a. den »Armen Heinrich« und die Kantate »Von deutscher Seele« bringen soll, sowie in neuer dekorativer Einrichtung einen Mozart-Zyklus. Eine Reihe von Tanzgastspielen hat mit der »Josefslegende« von Rich. Strauß und »Der Todestarantella« von Julius Bittner begonnen.

STUTTGART: Der Arbeitsplan der *Staatsoper* des *Württembergischen Landestheaters* für 1923/24 sieht u. a. an Uraufführungen »Irrelohe« von Schreker (etwa gleichzeitig mit Köln), »Don Gil von den grünen Hosen« von Braunfels (etwa gleichzeitig mit München), »Alkeste« von Gluck in der Bearbeitung Hermann Aberts vor. Die geplanten Erstaufführungen betreffen: »Die neugierigen Frauen« von Wolf-Ferrari; »Eugen Onegin« von Tschaikowskij in neuer Textgestaltung von Felix Wolfes; »Die Nachtigall« und »Petruschka« von Strawinskij. Neuinszeniert werden u. a. »Euryanthe« in einer eigenen Einrichtung von Erich Band, Kloses »Ilsebill«, Strauß' »Elektra« und S. Wagners »An allem ist Hütchen schuld«.

KONZERTE

AMSTERDAM: *Schrekers* Suite »Der Geburtstag der Infantin« erlebt im Rahmen eines ganzen Schreker-Abends, dem der Komponist beiwohnen wird, in neuer Fassung ihre Uraufführung. *Rachmaninoffs* Chorwerk »Die Glocken« wird im Dezember zum erstenmal in Europa aufgeführt. Dieses und das Werk Schrekers sind *Willem Mengelberg und dem Concertgebouw-Orchester* gewidmet. Walter Gieseking wird Pfitzners Klavierkonzert erstmals spielen. Außerdem werden Erstaufführungen von Werken Casellas, Ravels und Milhauds stattfinden, die auch als Pianisten oder Dirigenten mitwirken werden. Im Januar 1924 wird als Vorfeier zu R. Straußens 60. Geburtstag ein großes *Strauß-Fest* in Amsterdam stattfinden: fünf Orchesterkonzerte, zwei Opernaufführungen und ein Kammermusikabend. Außerdem sind Strauß-Abende des Concertgebouw-Orchesters auch im Haag, Rotterdam und anderen holländischen Städten geplant. Als Festdirigenten wirken *Mengelberg*, *Muck* und *Strauß* selbst. Die Stadt Amsterdam will sich offiziell beteiligen und den Komponisten empfangen.

BASEL: Die Programme der von *Hermann Suter* geleiteten Sinfoniekonzerte enthalten an neuen und selten gehörten Werken folgende: Petyrek »Sinfonietta« (Uraufführung), Hindemith »Tänze aus Nusch-Nuschi«, Chausson »Poème de l'amour et de la mer«, Honegger »Horace victorieux — poème symphonique«, Courvoisier »Geistliche Lieder«, Bachelet »Ballade für Violine und Orchester«, Debussy »Iberia-Suite«; ferner von Locatelli ein »Concerto grosso«, Monteverdi »Sonata sopra ‚Sancta Maria'«.

BERN: Musikdirektor *Louis Kelterborn* veranstaltete zugunsten der Erdbebenbeschädigten in Japan ein Konzert des Bernischen Orchestervereins mit Werken japanischer Komponisten.

BOCHUM: *Emil Peeters* schrieb für die von Eugen Herbert nach der Morgensternschen »Peer Gynt«-Übersetzung besorgten Bochumer Bearbeitung des Ibsenschen Werkes *Ergänzungen zu Griegs Musik*.

BRESLAU: Das Oratorium »Zebaoth« von *Gerhard v. Keußler* wird hier uraufgeführt werden.

COBLENZ: Der *a cappella-Chor des Musikinstituts Coblenz* veranstaltete jüngst unter Leitung seines Gründers Professor *W. Kes* ein Jubiläums-Konzert mit außerordentlich gehaltvollem Programm aus Anlaß seines 10jährigen Bestehens.

DUISBURG: An Erstaufführungen bringen die Konzerte der Spielzeit 1923/24: *Schreker:* 5 Gesänge mit Orchester, Suite »Der Geburtstag der Infantin«; *Josef Meßner*: Sinfonietta für Klavier, Orchester und eine Singstimme (Uraufführung); *Hausegger:* Natursinfonie; *Mahler:* 5. Sinfonie; *Scrjabin:* Poème de l'exstase; *Strawinskij:* Feuerwerk; *Windsperger:* Klavierkonzert; *Křenek:* Concerto grosso; *Delius:* Orchesterstücke; *Petyrek:* Sextett.

HEIDELBERG: Die hier für Ende des Monats Oktober geplante »Nordische Musikwoche« ist auf Anfang Mai kommenden Jahres verschoben worden.
Im Oktober konzertierte hier der junge Leipziger Kantor und Straube-Schüler *Friedrich Högner* mit außergewöhnlichem Erfolg. Es zeigte sich, daß man es bei ihm mit einem das Maß des Durchschnittlichen schon heute weit überragenden Künstler zu tun hat, von dem man für die Zukunft zweifellos ganz Bedeutendes erwarten darf.

KOPENHAGEN: *Fritz Busch* leitete hier ein Sinfoniekonzert des durch Mitglieder der Kgl. Kapelle verstärkten Philh. Orchesters mit so außerordentlichem Erfolge, daß er eingeladen wurde, in der zweiten Hälfte des Winters einen Zyklus von Konzerten in Kopenhagen zu leiten.

MALMÖ: *Henri Marteau* hat zwei Balladen »Das Grab im Busento« (Platen) und »Die Blütenfee« (Spitteler) vollendet, die durch den Stuttgarter Opernsänger *Heinrich Rehkemper* und den Dresdener Pianisten *Herbert Burckhardt* hier mit Erfolg uraufgeführt wurden.

PRAG: *Gerhard v. Keußlers* monodramatischer Zyklus »Die Gefährtin« gelangt hier zur Uraufführung.

WIEN: *Die 10. Sinfonie Gustav Mahlers* wurde in seinem Nachlaß gefunden. Es existieren von ihr die zwei Mittelsätze. Der dritte Satz, ein Scherzo, wurde von *Ernst Křenek* ergänzt. Vom ersten und vom Schlußsatz existieren nur Bleistiftskizzen. Die Uraufführung der unvollendeten 10. Sinfonie wird in Wien von einer Privatkonzertgesellschaft veranstaltet werden.

TAGESCHRONIK

Die *Eröffnung der Kroll-Oper* ist von der Intendanz der Berliner Staatsoper auf den 15. Dezember d. J. festgesetzt worden.

Die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien hat in ihrer Generalversammlung beschlossen, einen Prozentsatz der diesjährigen österreichischen Konzerttantième jeden Mitglieds der Gesellschaft notleidenden Kollegen im Deutschen Reich zu widmen und eine vorläufige Anzahlung von 10 Millionen Kronen diesem Zwecke zuzuführen.

Eine Ortsgruppe der Max-Reger-Gesellschaft wurde in *Kiel* im Anschluß an die Reger-Kammermusik der Herbstwoche von Verehrern der Kunst Regers gegründet. Nach der Wahl des Vorstandes (Paul Becker-Kiel, Prof. Dr. Fritz Stein) wurde beschlossen, durch öffentliche Konzerte und Vorträge, sowie durch intime Veranstaltungen zur Förderung des Reger-Interesses beizutragen. Die anwesende Frau *Elsa Reger* übernahm auf Antrag der Versammlung den *Ehrenvorsitz*.

Eine neue Bearbeitung von Glucks »Iphigenie auf Taurus« von Gian Bundi in Bern. Im Berner Stadttheater wurde vor einiger Zeit das Meisterwerk Glucks in einer neuen deutschen Textbearbeitung von Gian Bundi mit großem, tiefgehenden Erfolg uraufgeführt. Wir behalten uns vor, auf diese Neubearbeitung in einem späteren Heft der »Musik« ausführlich und aus berufener Feder einzugehen.

Donald F. Tovey, Professor der Musik an der Universität Edinburgh, Dr. h. c. von Oxford, weilte kürzlich zu den Proben und der Premiere der neu studierten »Euryanthe«, deren musikalische Neubearbeitung von Prof. Tovey stammt, in *Dresden* und hatte in einem Konzert des dortigen *Tonkünstlervereins* mit dem meisterhaften Vortrage der Goldberg-Variationen von Bach einen außerordentlich starken Erfolg.

»Lucrezia«, eine *Solokantate* für Sopran und Klavier von *Händel*, die im vergangenen Jahre beim Halleschen Händel-Feste mit großem Erfolge von Lotte Leonard vermittelt wurde, erschien zum ersten Male in der Bearbeitung *Arnold Scherings* bei C. F. W. Siegel (R. Linnemann) in Leipzig.

Aus Anlaß des 60. Geburtstages von Richard Strauß veranstalten die Staatsoper und die Gesellschaft der Musikfreunde in *Wien* im Frühjahr 1924 ein großes *Richard-Strauß-Fest* von internationalem Charakter.

An der Staatlichen Hochschule für Musik ist eine ärztliche Beratungsstelle eingerichtet worden, in der Hochschüler bei Berufskrankheiten unentgeltlich beraten werden. Die Beratungsstelle leitet Herr *Dr. med. Kurt Singer*, der auch Vorlesungen über Grenzgebiete der Musik und Medizin abhalten wird. Seine ersten Vorlesungen handeln »Über die Beziehungen der Musik zum Nerven- und Seelenleben«.

Hans Teßmer, der früher in Berlin ansässig gewesene Musikschriftsteller und Musikreferent der einstigen »Täglichen Rundschau«, wurde als Dramaturg an die *Dresdener Staatsoper* verpflichtet.

Max Saal, Harfenist der Staatskapelle in Berlin, wurde zum Professor und ordentlichen Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik ernannt.

Erich Wolfgang Korngold wurde an das Theater an der Wien verpflichtet, um dort die Neubelebung alter klassischer Operetten in Szene zu setzen.

Zum Operndirektor des *Leipziger städt. Opernhauses* wurde *Otto Erhardt* gewählt; als Generalmusikdirektor ist *Gustav Brecher* verpflichtet.

Zum *Organisten* und *Musikdirektor* am *Ulmer Münster* wurde *Fritz Hayn* berufen als Nachfolger des in den Ruhestand tretenden Professors *F. Graf*.

Carl Flesch beging im Oktober seinen 50. Geburtstag. Als Sohn eines Arztes zu Wieselburg in Ungarn geboren, studierte Flesch in Wien und Paris. Seit 1908 lebt er in Berlin.

Am 4. November konnte Prof. *Wilhelm Bopp* in Mannheim seinen 60. Geburtstag feiern.

Die *Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart* hat zum Zweck der allseitigen Ausbildung für die Studierenden der Dirigenten-, Gesangs- und Instrumentalabteilungen die Orchesterklasse zu einem vollzähligen Orchesterkörper ausgebaut, dessen Übungen unter der Oberleitung von Staatskapellmeister *Erich Band* stehen.

Vor dem Stadttheater in *Nürnberg* wurde ein neues *Beethoven-Denkmal*, dessen Schöpfer *Konrad Rot* ist, enthüllt.

Die Firma Grotrian-Steinweg hat sich bereit erklärt, der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin in jedem Jahr einen Flügel für den besten Studierenden der Anstalt schenkungsweise zu überlassen. Es wird bereits in diesem Semester um diesen Grotrian-Steinweg-Preis ein Preisspiel unter den Studierenden der Klavierklassen der Staatlichen Hochschule für Musik, die das Reifezeugnis erlangt haben, stattfinden.

Für die Professoren und Dozenten der Universitäten von Berlin, München und Wien sang Frau *Charles Cahier* an Bord des

Dampfers »Resolute« auf ihrer Überfahrt nach Amerika. Der Ertrag des Konzertes betrug 1000 Dollar.

* * *

Herr Professor *Franz Schreker* schreibt uns:
Anläßlich Ihrer Rundfrage über die Herstellung von Klavierauszügen (»Die Musik«, XVI. Jahrg., Heft 2) will ich, um Mißverständnissen vorzubeugen, nachträglich noch folgendes feststellen:
Es will mir scheinen, daß die von mir zitierte Äußerung aus einem Briefe an Herrn Broesike-Schoen stammt und möglicherweise von mir nicht mit dem Gedanken an eine Veröffentlichung geschrieben war.
Die Bearbeitung der Partitur meiner neuen Oper »Irrelohe«, von meinen beiden Schülern Rosenstock und Gmeindl herrührend, ist wohl das *Beste*, was zumindest bei meinen *eigenen* Werken erreicht worden ist.
Jedoch — ich wollte zum Ausdruck bringen, daß nach meiner Ansicht eine *ideale* Übertragung einer wirklich für das *Orchester erfundenen*, nicht eben primitiven Partitur *überhaupt nicht möglich ist.*
Es kann sich stets nur um ein *Kompromiß* handeln: Ein getreues Partiturbild, soweit ein solches auf zwei Systemen erzielbar ist, ergäbe vollständige *Unspielbarkeit.*
Und ein beiläufiges, auch nur annähernd übersichtliches Bild im Rahmen eines *spielbaren* Klavierauszuges wird immer noch so schwierig am Klavier wiederzugeben sein, daß auch der tüchtigste Korrepetitor *ohne Vorstudium* kaum dem Werke gerecht werden kann.

* * *

Der Kapellmeisterkonflikt an der Berliner Staatsoper

Durch das im *Prozeß Stiedry contra Staatsoper* versuchte ganz ungewöhnliche Verfahren, eine nur für das Gericht bestimmte tendenziöse Klageschrift, deren Behauptungen erst der sachlichen Nachprüfung bedürfen, der Öffentlichkeit als Tatsachen zu unterbreiten, sind über die Vorgänge in der Staatsoper ganz irreführende Darstellungen in Umlauf gebracht worden.
Bei Leo Blechs Ausscheiden tauchte sofort der schon bei früheren Anlässen im Berliner Opernleben in der Presse erörterte Plan der Berufung *Klemperers* oder *Bruno Walters* auf. Obwohl von vornherein klar war, daß eine solche, auf die Ernennung eines Operndirektors hinauslaufende Kandidatur mit der an der Staatsoper bestehenden Einrichtung eines Künstlerintendanten, der die Funktionen des Operndirektors selbst auszuüben berufen war, unvereinbar erschien, erklärte Schillings, daß es die Aufgabe des Kultusministeriums sei, zu entscheiden, ob eine Änderung der Gesamtleitung der Staatsoper und unter Umständen sogar der Staatstheater überhaupt herbeizuführen sei, wobei die vor vier Jahren eingesetzte »Generalverwaltung der Staatstheater« (bestehend aus je einem aus dem Künstlerstande hervorgegangenen Intendanten der Oper und des Schauspiels und einem Generalverwaltungsdirektor) durch ein anderes System zu ersetzen wäre. Er stellte in loyaler Weise sein Amt und seine Person zur Verfügung, falls der Übergang zu einem neuen System als im Interesse der staatlichen Institute liegend erkannt würde. Diese Erklärung hat er im Laufe der Verhandlungen bei allen notwendigen Gelegenheiten wiederholt.
Im Gegensatz zu ihm wandte sich Stiedry, der in einer solchen Wendung der Dinge eine unüberwindliche Gefahr für sein Streben, sich selbst als Generalmusikdirektor zum Nachfolger Blechs ernannt zu sehen, erblickte, mit allen Mitteln gegen diese Pläne. Er versuchte seinerseits, andere Namen zur Debatte zu stellen. So gelang es ihm, dem anfangs widerstrebenden *Zemlinsky* das Einverständnis zu einer Konstellation Stiedry-Zemlinsky als *koordinierte Generalmusikdirektoren* abzuringen. Dieses Projekt scheiterte daran, daß der Intendant nach Blechs Ausscheiden endlich klare Verhältnisse schaffen und nicht wieder durch ständige Rivalitätsstreitigkeiten die künstlerische Arbeit gehemmt sehen wollte. Er selbst war nur gewillt, seinen 1924 ablaufenden Vertrag zu erneuern, wenn seine Vollmachten und die von ihm für richtig erkannte Neuorganisation des Institutes dabei gewahrt blieben. Ein Interregnum oder Halbheiten glaubte er ablehnen zu müssen und brachte dies deutlich zum Ausdruck. Die maßgebenden Stellen hatten daher die klare Entscheidung und unbehinderte Wahl zu treffen, ob sie einen Operndirektor engagieren oder dem Künstlerintendanten auch fernerhin ihr Vertrauen schenken wollten.
Auf der Suche nach geeigneten Persönlichkeiten war die Aufmerksamkeit auf den jungen Mannheimer Operndirektor *Erich Kleiber* gefallen. Stiedry, dessen ehrgeizige Pläne, denen aus rein künstlerischen Gesichtspunkten weder der Intendant noch die Mehrzahl des Personals beizupflichten vermochte, eine friedliche Lö-

sung der Dirigentenfrage ungemein erschwerten, erhielt auf sein Verlangen die Genehmigung zu einer persönlichen Besprechung mit Kleiber, traf diesen aber in Mannheim nicht mehr an. In den Ferien, während alles noch in der Schwebe blieb, vereinbarte nun der Intendant mit Kleiber ein Probedirigieren an der Staatsoper, das auf den 28. August mit »Fidelio« angesetzt wurde. Nun drängten die Fragen zur Entscheidung. Denn der Intendant konnte keinen langfristigen Vertrag mit Kleiber schließen, wenn er selbst nicht wußte, wie lange er noch die Leitung des Institutes beibehalte. Er bat daher das Ministerium, die Verhandlungen mit Kleiber *ohne* seine Mitwirkung direkt zu führen. Kleiber andererseits konnte man nicht zumuten, seine führende Mannheimer Stellung aufzugeben auf die Gefahr hin, daß ihm in Kürze hier ein Operndirektor vorgesetzt würde, der in *erster Linie* am Pult zu wirken berufen wäre. Hieraus jedoch zu folgern, daß zwischen Schillings und Kleiber eine Art Interessengemeinschaft oder gar geheime Abmachungen bestanden hätten, ist ebenso lächerlich wie unwahr.
Das Ministerium traf nun seine Entscheidung zugunsten des Künstlerintendanten und sicherte Schillings einen neuen Vertrag zu. Inzwischen hatte Stiedry versucht, Kleiber dazu zu bewegen, ihm außer Koordination noch gewisse Vorrechte der Anciennität einzuräumen, ein Ansinnen, das Kleiber, nachdem er einer von Stiedry geleiteten Aufführung der Zauberflöte« beigewohnt hatte, ablehnte. Es drohte also im Falle eines Engagements ein Konflikt Stiedry-Kleiber. Die Behauptung, daß Kleiber bereits *vor* »Fidelio« schriftlich oder mündlich irgendwelche vertraglichen Zusicherungen gegeben worden seien, ist unwahr. Es war ihm nur zugestanden, daß es sich bei seinem eventuellen Engagement nicht mehr um eine mit Stiedry koordinierte Stellung handeln würde, sondern um die volle Nachfolgerschaft Leo Blechs. Ob er dafür in Frage kommen könne, darüber sollte der »Fidelio«-Abend die Entscheidung fällen. Die starken Eindrücke von Kleibers Probegastspiel, denen fast die gesamte Presse und das künstlerische Personal der Staatsoper beipflichteten, gaben dann den Ausschlag zu seinen Gunsten. Doch auch jetzt noch sollte der Versuch gemacht werden, den bei jeder Berufung eines neuen führenden Mannes drohenden Konflikt mit Stiedry gütlich zu lösen. Es sollte die von ihm an der Staatsoper innegehabte Stellung eines *ersten Kapellmeisters* in keiner Weise geschmälert werden. Kleiber war bereit, sich mit ihm über alle strittigen Punkte zu einigen, ja er wollte sogar, um Stiedrys Empfindlichkeit zu schonen, vorerst auf die Amtsbezeichnung Generalmusikdirektor verzichten. Doch Stiedry blieb jeder gütlichen Regelung unzugänglich, er reichte sofort ein Entlassungsgesuch ein, erklärte, als dieses vom Intendanten nicht genehmigt wurde, seinen noch vier Jahre laufenden Vertrag mit der Staatsoper als mit sofortiger Wirkung gelöst und beschritt den Klageweg. Das Gericht hat, wie nach der juristischen Sachlage nicht anders möglich war, Stiedrys Rechtsanspruch auf eine Kleiber koordinierte Stellung an der Staatsoper und seine Schadenersatzansprüche zurückgewiesen und dem Kläger die Kosten des Verfahrens auferlegt.

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Am 30. Oktober fand die ordentliche Mitgliederversammlung statt. Der Jahresbericht, von dem Geschäftsführer, Herrn Benedict Lachmann, verlesen, gab zusammenfassend ein Bild von der Tätigkeit der Sektion Deutschland während des ersten Jahres ihres Bestehens. Der Bericht betonte besonders, daß trotz der verworrenen politischen und ökonomischen Lage Deutschlands, trotz der nationalistischen Strömungen in allen Ländern das internationale Ziel der Gesellschaft nicht aus den Augen verloren wurde und daß auch die Zusammenkünfte und Verhandlungen mit Delegierten und Mitgliedern der anderen Landessektionen und namentlich der Londoner Zentrale von einem wahrhaft freundlichen internationalen Geist getragen wurden. Es folgte Verlesung der Rechnungslegung des Schatzmeisters Direktor Berliner. Dem Vorstand wurde darauf Entlastung erteilt für seine Tätigkeit im verflossenen Jahre. Der Mitgliedsbeitrag für das neue Geschäftsjahr wurde auf eine Goldmark für das Vierteljahr festgesetzt. Die Beratung des vom Vorstand vorbereiteten und vorgelegten Ortsgruppenstatuts beanspruchte die Hauptaufmerksamkeit der Teilnehmer. Die sieben Paragraphen des Statuts wurden Absatz für Absatz durchberaten. Eine Anzahl Vertreter der zu gründenden auswärtigen Ortsgruppen waren anwesend und griffen in die langwierige Diskussion ein. Das Ergebnis

war, daß man sich über die Notwendigkeit der Ortsgruppenbildung einigte und die Richtlinien festsetzte, nach denen diese Ortsgruppen zweckmäßig zu gründen und zu leiten seien. Auch die Angliederung schon bestehender Organisationen mit ähnlichen Zielen wie die Internationale Gesellschaft wurde prinzipiell geregelt, die Befugnisse des Vorstandes und der Ortsgruppen gegenseitig abgegrenzt. *Hugo Leichtentritt*

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Alexander Kießlich*, der Dirigent der Konzertvereinigung, die sich aus dem Chor der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche ausgesondert hatte und alte wie neue Musik pflegte, ist nach längerem Leiden gestorben.

LONDON: Der Seniorchef des Musikverlages Bosworth & Co., *Arthur Edwin Bosworth*, verschied am 18. Oktober.

MAGDEBURG: Hier ist der Oberspielleiter der Oper des Stadttheaters, *Theo Raven*, im Alter von 62 Jahren gestorben.

MÜNCHEN: Nach qualvollem Leiden starb der Kapellmeister im Münchener Konzertverein *Franz Bertrams*. Er war geboren im Jahre 1888 in Bonn, absolvierte das Konservatorium der Musik in Köln und war Schüler der Generalmusikdirektoren Steinbach und Abendroth.

NEUYORK: *Victor Maurel*, der berühmte Baritonist, verstarb hier im Alter von 75 Jahren.

STUTTGART: Mit Hofrat *A. Klinckerfuß* ist ein hervorragender Vertreter des musikalischen Lebens Stuttgarts dahingegangen. Zu Stuttgart am 10. Dezember 1840 geboren, trat er bereits in jungen Jahren in das schon im Jahre 1832 gegründete väterliche Geschäft, dessen Gründer Bernhard Klinckerfuß bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Stuttgart die ersten Pianos in kreuzsaitiger Konstruktion baute und damit grundlegend für den ganzen modernen Pianofortebau wirkte.

WIEN: Frau *Mathilde Schönberg*, geborene Zemlinsky, die Gattin Arnold Schönbergs und Schwester Alexander Zemlinskys, ist im Sanatorium Auersperg nach langer Krankheit gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Bartók, Béla: op. 12, Vier Orchesterstücke. Universal-Ed., Wien.
Bruckner, Anton: Sinfonien f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. (O. Singer). Bd. III (Nr 7—9). Peters, Leipzig.
Casadesus, Francis: Symphonie scandinave. Deiss & Crépin, Paris.
Debussy, Claude: Nocturnes p. Orch. arrang. p. Piano à 2 ms. Jobert, Paris.
Holst, Gustav: op. 40, Nr 1, Fugal Overture. Novello, London.
Laquai, Reinhold: Ouvertüre zu einer alten Komödie. Hug, Leipzig und Zürich.
Milhaud, Darius: Sérenade. Univers.-Ed., Wien.
Roger-Ducasse: Epithalame. Poème symphon. — Poème symph. sur le nom de Gabriel Fauré (dies auch f. Klav. 4hd.). Durand, Paris.
Roussel, Albert: Pour une fête de printemps. Taschenpart. Durand, Paris.
Wagner, Richard: Die Meistersinger von Nürnberg. Vorspiel. Faksimile. Drei Masken Verl., München. — Siegfried-Idyll, desgl.
Warlock, Peter: An old song for small orch. Chester, London.

b) Kammermusik

Bartók, Béla: Zweite Sonate (atonal) f. Viol. u. Pfte. Univers.-Ed., Wien.
Delcroix, Léon: Sonate p. Viol. et Piano. Evette & Schaeffer, Paris.

Dobrowen, J.: op. 14, Sonate (fis) f. Viol. u. Pfte. Univers.-Ed., Wien.
Graener, Paul: op. 61, Trio (aton.) f. Pfte., Viol. u. Vc. Peters, Leipzig.
Hoffmann, E. Th. A.: Quintett f. Harfe u. Streichquartett (Musikal. Werke II, 1), hrsg. v. G. Beching. Kistner & Siegel, Leipzig.
Kornauth, Egon: op. 28, Sonate (e) f. Vcell u. Klav. Peters, Leipzig.
Lekeu, Guillaume: Sonate (F) p. Vcelle et Piano (fini par Vincent d'Indy). Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Nielsen, Karl: op. 44, Quartett (F) f. 2 Viol., Br. u. Vc. P. u. St. Peters, Leipzig.
Ploner, Josef (Innsbruck-Hötting): op. 4. Trio f. Viol., Br. u. Vc. (d); op. 6, Tannheimer Suite, Sextett f. Streicher u. Klar. (G), noch ungedruckt.
Saint-Aulaire, Roland: Les contes de grand'mère. (Suite) p. Piano à 4 ms. Jobert, Paris.
Singery, Gaston: Sonate (a) p. Vcelle et Piano. Sénart, Paris.
Stepan, Vaclav: Sectnor p. instr. d'archets. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Viebig, Ernst: Streichquartett, noch ungedruckt.
Walenn, Gerald: Two eastern Pictures. For Viol. and Piano. Augener, London.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Auric, George: Sonatine p. Piano. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Axman, Emil: Sonata appassionata f. Klav. Hudebni Matice, Prag.
Bach, Karl Phil. Em.: Album. Eine Auswahl von Klavierstücken (Elis. Caland). Heinrichshofen, Magdeburg.
Beethoven: op. 78, Sonate (Fis) f. Klav. Faks. d. Or. Drei Masken Verl., München.
Bréville, Pierre de: Prélude et Fugue p. Orgue. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Dobrowen, J.: op. 13, Sieben Stücke f. Pfte. Univers.-Ed., Wien.
Dupré, Marcel: Variations sur un air de Noël p. grand Orgue. Leduc, Paris.
Fairchild, Blair: En Voyage. Suite p. Piano. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Fornerod, Aloys: Quatre interludes dans les sons grégoriens p. grand Orgue. Roudanez, Paris.
Hábà, Alois: op. 1b, Variationen über einen Kanon v. Rob. Schumann f. Pfte. Univers.-Ed., Wien.
Hermant, Pierre: Sonatine (F) p. Piano. Deiss & Crépin, Paris.
Holst, Gust.: op. 40, Nr 2, A fugal Concerto f. Flute and Oboe (or 2 Solo Viol.) with String Orch. P. u. St.; auch mit Klav. Novello, London.
Kämpf, Karl: op. 61, Aus meinem Leben. 24 Präludien in allen Tonarten f. Harmon. Simrock, Berlin.
Kahn, Rob.: op. 74, Konzertstück f. Klav. u. Orch. Ausg. f. 2 Klav. Simrock, Leipzig.
Krause, Paul (Dresden): op. 30, Choralstimmungsbilder f. Orgel, noch ungedruckt.
Labey, Marcel: Prélude et Scherzo. P. Piano. Durand, Paris.
Lalo, Ed.: Concerto (d) f. Violonc. mit Pfte. (J. Klengel). Peters, Leipzig.
Maquaire, A.: First Organ Symphonie. G. Schirmer, Neuyork.
Melichar, Alois: Variationen u. Fuge über ein Thema von Reger f. Pfte. Univers.-Ed., Wien.
Nielsen, Karl: op. 45, Suite f. Pfte. Peters, Leipzig.
Robert, Jean: Mirages p. Piano. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Ropartz, Guy: Au pied de l'autel, 60 pièces p. Harm. ou Org. sans pédale. Lemoine, Paris.
Schwartz, Heinr.: Klavierstücke berühmter Meister des 16. bis 18. Jahrh. Steingräber, Leipzig.
Selva, Blanche: L'enseignement musical de la technique du Piano. T. III. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Taffanel et Gaubert: Méthode complète de Flûte. Leduc, Paris.
Vogel, C. A.: Sonate (b) f. Pfte. Halbreiter, München.
Zubeldia, Emiliana de: Esquisses d'une après-midi basque p. Piano. Roudanez, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Berg, Alban: op. 7, Wozzek. Oper in 3 Akten. Klav.-A. m. T. Univers.-Ed., Wien.
Delius, Frederick: Hassan. The music to the play of J. E. Flecker. Continental music publishing Co., London.
Erlanger, Camille: Chanson japonaise (Tanka) de Forfaiture, Comédie musicale en cinq épisodes. Eschig, Paris.
Paumgartner, Bernhard: Die Höhle von Salamanca. Opera buffa. Klav.-A. m. T. Wiener Philh. Verl.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bonvin, Ludwig: op. 132, Zwei Volksgesänge im Orig. u. in der symmetrischen Umkehrung. F. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Brahms, Joh.: op. 103, Zigeunerlieder. F. 4 st. Frauenchor m. Klav.bearb. (J. Berr). Simrock, Berlin.
— op. 121, Vier ernste Gesänge. Faksim. d. Or. Drei Masken Verl., Wien.
Brodersen, Viggo: op. 19, Vier Lieder f. Ges. m. Pfte. nach Ged. von Th. Suse; op. 25, Drei Lieder (Spielmannsweisen) f. desgl. nach Ged. von H. Leuthold; op. 41, Drei Lieder nach Ged. von H. Leuthold; op. 44, Drei Lieder nach Gedichten von H. Hesse. Steingräber, Leipzig.
Dahlke, E.: Liedperlen alter Meister des 17. und 18. Jahrh. ges. u. f. Laute bearb. Bd. 1 u. 2. Steingräber, Leipzig.
Falla, Manuel de: Sept chansons populaires espagnoles. Eschig, Paris.
Gál, Hans: op. 5, Phantasien nach Ged. von Rabindranath Tagore f. Altsolo, Frauenchor, Streich-

instr., Klav., Horn u. Harfe. Klav.-A. Univers.-Ed., Wien.

Halm, Aug.: Lieder des Narren aus Shakespeares »Was ihr wollt« f. Bar. u. Pfte. Zwißler, Wolfenbüttel.

Kempff, Wilh.: op. 8, Drei Lieder; op. 16, Vier Lieder f. Ges. mit Pfte. Simrock, Berlin.

Keußler, Gerh. v.: Gesänge nach eigenen Dichtungen mit Pfte. Peters, Leipzig.

Kletzki, Paul: op. 3, Drei Nachtgesänge f. Ges. m. Pfte. Simrock, Berlin.

Knab, Armin: Lautenlieder. Gesamt-Ausg. Zwißler, Wolfenbüttel.

Le Borne, F.: Nocturne, Duo p. 2 voix de femmes. Evette & Schaeffer, Paris.

Liszt, Franz: Einstimmige Lieder u. Gesänge, Bd. 3 (Musikal. Werke hrsg. v. d. Liszt-Stiftung). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mussorgskij, Modeste: Lieder (Hans Schmidt), Bd. 2 u. 3. Peters, Leipzig.

Pfitzner, Hans: Gesang der Barden aus der »Hermannsschlacht« von H. v. Kleist. Für Männerchor; op. 32, Vier Lieder m. Pfte. Fürstner, Berlin.

Rechnitzer-Möller, Henning: op. 43, Sinfonische Fantasie f. Orch. mit Alt- od. Baritonsolo. Raabe & Plothow, Berlin.

Répertoire p. l'enseignement du chant choral à l'école morale super. de Fontenay-aux-Roses, chœurs à 2, 3 ou 4 voix de femmes av. accomp. de Piano. Leduc, Paris.

Respighi, Ottorino: La primavera (Frühling). Lyr. Dichtung f. Solo, Chor, Orch. u. Org. I. Teil von Sirvard, Tochter der Erde, Klav.-A. (M. Zellinger). Univers.-Ed., Wien.

Schmid, Heinr. Kasp.: op. 42, Vier Gesänge aus dem Vilsbiburger Marienfestspiel. Schott, Mainz und Leipzig.

Servantsdiantz, V.: Mélodies arméniennes. P. une voix et Piano. Sénart, Paris.

Viebig, Ernst: »Pariser Silhouetten« nach Texten von Armin T. Wegner für Streichquartett, Klav., Flöte, Oboe, Engl. Horn, Fagott, Baßklarinette u. Schlagzeug mit einer mittleren Gesangsstimme, noch ungedruckt.

III. BÜCHER

Bach. The organ works of Bach by Harvey Grace. Novello, London.

Bartók, Béla — s. Maramures.

Bauer-Lechner, Natalie — s. Mahler.

Beethoven im zeitgenössischen Bildnis. Von Th. Frimmel. König, Wien.

Beethovens »zwei Prinzipe«. Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau. Von Arnold Schmitz. Dümmler, Berlin und Bonn.

Beggar's Opera, Gay's. Its content, history and influence. By Will. Eben Schultz. Milford, London.

Berlioz. Par Paul Marie Masson. Alcan, Paris.

Cunz, Rolf — s. Deutsches Musikjahrbuch.

Delius, Frederick. By Philip Heseltine. Lane, London.

Deutsches Musikjahrbuch. Hrsg. von Rolf Cunz. Jahrg. 1. Rhein. Musik-Verl. Otto Schlingloff, Essen.

Deutsch. Moser, Hans Joachim: Geschichte der deutschen Musik. Bd. II, 1. (bis zum Tode Haydns). 2. u. 3. Aufl. Cotta, Stuttgart.

Frimmel, Th. — s. Beethoven.

Gay — s. Beggar's Opera.

Grace, Harvey — s. Bach.

Hand Culture. Finger, hand and arm gymnastics at the Piano for Pianists, Violinists and Cellists. By Blanche H. Rennie. Bosworth, London.

Heseltine, Philip — s. Delius.

Jöde, Fritz — s. Musikleben.

Mahler. Erinnerungen an Gust. Mahler. Von Natalie Bauer-Lechner. Tal & Co., Leipzig u. Wien.

Maramures: Volksmusik der Rumänen von M. Von Béla Bartók. Drei Masken Verlag, München (Sammelbände f. vergleich. Musikwiss. 4).

Masson, Paul Marie — s. Berlioz.

Moser, Hans Joachim — s. Deutsch.

Musikjahrbuch — s. Deutsches Musikjahrbuch.

Musikleben, Unser. Absage und Beginn. Von Fritz Jöde. Zwißler, Wolfenbüttel.

Nonveiller, Heinr. — s. Wolf, Hugo.

Potpeschnigg, Heinr. — s. Wolf, Hugo.

Rennie, Blanche H. — s. Hand Culture.

Rumänen — s. Maramures.

Schmitz, Arnold — s. Beethoven.

Schultz, William Eben — s. Beggar's Opera.

Wolf, Hugo: Briefe an Heinrich Potpeschnigg. Herausgegeben von Heinr. Nonveiller. Union, Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DAS REGER-PROBLEM

GEDANKEN ZU GUIDO BAGIERS REGER-BUCH

VON

MAX HEHEMANN-ESSEN

Unter den großen und bedeutenden Musikern der letzten Zeit ist *Max Reger* in der Gesamtheit seines Werkes am schwersten zu erfassen. Zuviel scheinbar Widerspruchvolles ist in ihm, zuviel einander Entgegengesetztes bei Gleichartigkeit vieler Werke, dabei eine Menge des bloß Handwerklichen und ganz Mißratenen. Reger schuf in alten Formen Dinge, die deren Gesetzen zu widersprechen scheinen, müht sich um Verschmelzungen, die im Wollen zerbrechen, und plötzlich steht dann etwas ganz Großes da. Und dann kommen wieder die Ansätze zur Eroberung eines neuen Gebietes und glückliche Werke auf dieser Bahn, ein Sichklären, dabei Rückfälle in Gewesenes, Überwundenes, ein Planen des nun endlich für ihn wohl Möglichen und schließlich ein jähes Abreißen der Entwicklung: der Tod nimmt dem unermüdlich Ringenden die Feder aus der Hand. Das letzte Wort ist nicht gesprochen. War es gut, daß dies so kam? Fragezeichen bleiben.

Es sei versucht, hier mit kurzen Sätzen eine Deutung des vielen sich Widersprechenden zu umreißen, die Einheitlichkeit des scheinbar Chaotischen nachzuweisen, die ja bereits empfunden, aber nicht offen eingesehen wird.

Regers Schaffen mit all' seinen Gegensätzen, seiner Problematik, seinen Brüchen und großen Erfüllungen wird plan- und sinnvoll, sobald man erkennt, daß die Natur am Ende einer großen Musikepoche in einem Menschen wieder eine gewaltige Zusammenfassung erstrebte. Einen in die ausklingende Romantik gestellten und ihr völlig hingegebenen Musiker belastete sie mit dem Erbe der Klassik, und hieß ihn zugleich die Wege der Vorklassik beschreiten, zu denen der Gang der Entwicklung ja mit Notwendigkeit führen mußte. Seien wir uns bewußt, vor welch ungeheure Probleme der Kopf gestellt war, der das leisten sollte. Denn der lineare Stil der Bachschen Zeit ist aus einem Weltbilde heraus erwachsen, zu dem der monodische der Klassiker in vollkommenem Gegensatze stand, und nicht minder diametral ist die Romantik dem Ideal der Klassik entgegengesetzt. Die Auflösung der Romantik mußte, wie heute offen zutage liegt, zum Anschluß an die Meister des linearen Stiles führen. Die Grundverschiedenheit der drei Stile als der Äußerungen einander feindlicher Lebensanschauungen ist der historisch, aber nicht psychologisch empfindenden Musikpflege des 19. Jahrhunderts gar nicht recht zum Bewußtsein gekommen, sonst hätte es nicht geschehen können, daß die Führer der Romantik die Werke der Klassiker eigentlich erst hochbrachten. Die Zeit der Klassik ist darin viel konsequenter gewesen, denn sie hat die Meister ihrer

Vorgängerin fast vergessen. Wir führen auch heute noch die Klassiker nach dem Rezept der Romantik auf, und Bach hört man von berühmten Dirigenten wie mißverstandenen Wagner oder Brahms. (Reger erleidet, nebenbei bemerkt, dasselbe Schicksal.) Befreit man sich erst einmal von der Gleichmacherei unserer heutigen Musikanschauung und geht den letzten Gründen und innersten Notwendigkeiten eines jeden Stiles nach, dann erkennt man auch, wie verwegen das Unterfangen Regers war, aus der heute geltenden Musik gewissermaßen die Summe zu ziehen und aus ihr Sonaten und Quartette zu bilden. Denn da stößt alles aufeinander: klassische Form, eine aus vorklassischen und romantischen Elementen gebildete ganz neue Thematik, und eine Harmonik, die aus der mit vorklassischen Tendenzen vermischten romantischen Harmonik die letzten Folgerungen weiter Verwandtschaft und blitzschnellen Wechsels zieht. Verwickelter kann wirklich nichts sein, und eine solche Erscheinung war auch nur gerade zu diesem Zeitpunkt möglich. Heute schon wäre sie kaum denkbar. Der Schritt über Reger hinaus ist bereits getan.

Die klassische Sonatenform ist nichts Zufälliges, sondern das organische Gebilde einer bestimmten Kunst-, d. h. Weltanschauung. Sie ist gebunden an die ihr gemäße klare, durchsichtige Harmonik und eine auf dem Dreiklang ruhende, rhythmisch präzise, in ihren Maßen abgerundete und leicht zu überschauende Thematik sowie den Dualismus der Themen. Wohl hat Reger das harmonische Schema und den Ablauf der Themen beibehalten, aber es kam etwas ganz anderes dabei heraus. An die Stelle der Diskussion eines in seine Bestandteile aufzulösenden Themas setzt er ein solches, das er in Anlehnung an den linearen Stil weiterspinnt, das er kontrapunktiert und das er auf reiche harmonische Ausdeutung hin erfunden hat. Statt des Dualismus der einander gegenübertretenden Themen finden wir bei ihm die Ergänzung des ersten durch das zweite. Sehen wir bei Beethoven die klare Gruppierung, so begegnen uns bei Reger weite Komplexe, deren Ursprung aus dem Thema nicht immer leicht zu entwirren ist. Der musikalische Versbau der klassischen Thematik wich dem steten Übergang der Romantik; er macht gewissermaßen der musikalischen Prosa Platz. Die grundsätzliche Verschiedenheit der Thematik prägt sich auch im Rhythmischen aus: wie die vorklassische, so wird auch die Regersche Melodik wohl vom Rhythmus getragen, doch ist er kein Wesentliches an ihr. Bedenkt man weiter, daß die klassische Form dem Tanz und dem Liede entsprang, und daß diese bei Reger meist nur von fern durchschimmern, so zeigt sich, welche Wandlung mit ihr vorging.

Es wurde Reger oft entgegengehalten, daß er nur alte Formen benutzt und keine neuen geschaffen habe. Aber genau betrachtet, ist bei Reger von der klassischen Sonate nur der Gattungsname erhalten. Die neue Thematik seiner Hauptwerke — nur diese kommen hier in Betracht — mußte die an die klassische Thematik gebundene klassische Form von innen heraus wandeln,

und in Wirklichkeit sind nur die harmonischen Grundbeziehungen erhalten geblieben, die jeder Form ihr Gesetz diktieren, und die äußere Folge des Ablaufes. Darum dürfen wir Reger wohl als Bildner einer neuen Form ansehen, bei allen Einwendungen, die man berechtigterweise im einzelnen erheben kann. Ob sie Bestand haben wird wie die klassische, läßt sich heute nicht sagen, denn wir stehen den Dingen — dem Altgewohnten wie dem Neuen — viel zu nahe. Es ist auch zu bedenken, daß bei der Einzigartigkeit des zu lösenden Problems vieles mißlingen mußte. Aber wir machen die Erfahrung, daß das Beste von Regers Kammermusik sich neben der Beethovenschen immer stärker durchsetzt. Mag hier auch zunächst der Empfindungsgehalt mitsprechen, so wissen wir doch, daß gute Musik eine gute Form bedeutet, und so mögen auch diese Regerschen Schöpfungen ihr Recht haben.

Vor den entscheidenden Kammermusikwerken liegen die gewaltigen Orgelkompositionen, wo das hier aufgeworfene Problem noch nicht vor Reger stand. Handelte es sich hier doch nur um die Verschmelzung des Bachschen Stils mit dem modernen, um sinfonische Dichtungen für Orgel, auf die Liszt mannigfachsten Einfluß hatte. Seine besondere harmonische Anschauung war da noch im Werden, und klassische Tendenzen spielten nicht hinein. Immerhin: die Aufgabe war ungeheuer, und es gehörte ein Reger dazu, sie zu lösen. In diesen genialen Werken hat Reger sich selbst gefunden und die Form der Variation und Fuge zieht sich von da an als die ihm gemäßeste durch sein ganzes Schaffen. Seine starke lineare Ader ließ ihn eine neue Art der Variation schaffen, die durch das Ausspinnen der Linie zu einer freien Veränderung führt und zugleich das harmonische Element stark heranzieht. Ein Weg abseits von der Klassik und der Beethovenschen Diskussion über ein Thema. In den Hiller-Variationen, die für jede Variation ein Gegenthema zu kontrapunktischem Geflecht erfinden, ist ein Höhepunkt der Spielfreude erreicht, zugleich die stärkste Abwendung von klassischen Zielen und Maßen. Sind die Hiller-Variationen das strahlende Zeugnis der errungenen Freiheit und Meisterschaft, so die Mozart-Variationen meiner Meinung nach das Höchste, was Reger als Lösung seines eigenen Problems überhaupt erreichte. Hier zeigt sich sein Meistertum in der Strenge und Durchführung der gewählten Aufgabe. Hier tauchte das Problem der drei Stiltendenzen besonders eigenartig auf, und man kann sagen, daß Reger die Schwierigkeiten geradezu gesucht habe. Handelte es sich für ihn doch darum, ein durchaus liedhaftes klassisches Thema derart zu behandeln, daß es bis auf einige Variationen melodisch und rhythmisch intakt blieb, daß ferner die Kunst des linearen Satzes ihre höchsten Triumphe feierte und zugleich die romantische Harmonik in der ihm eigenen Ausprägung das Thema durchleuchtete. Ein genialer Fund war in dieser Hinsicht die Entdeckung der Chromatik in dem Variationenthema der Mozartschen A-dur-Sonate. Die hindurchgezogene chromatische Linie bindet nicht nur einzelne Variationen aneinander, sondern ist auch Grundlage des Fugen-

themas, stellt also nach verschiedenen Richtungen eine Einheit her. Den strengen Linienveränderungen der meisten Variationen mit ihren peinlich eingehaltenen »klassischen« Maßen setzt der Komponist in der letzten Variation noch den Trumpf der ganz modernen spätromantischen, Regerschen Fantasievariation entgegen, die dabei den großen Umriß der ursprünglichen Gruppenmaße innehält. Die klassische Form wird so mit linearem Stil und romantischer Harmonik erfüllt, bis dann die Romantik allein das Wort erhält. Und den Beschluß macht die höchste Existenzform des linearen Stils: die von moderner Harmonik erfüllte und getriebene Fuge. Dabei ist, wenn auch keine programmatische Entwicklung des Themas, so doch eine innere gefühlsmäßige Logik des musikalischen Geschehens vorhanden. Die Variationen und die Fuge bilden ein durchaus geschlossenes System. Sie sind nicht Abwechslung, sondern Folge in durchaus modernem Sinne.

Etwas Größeres an Durchdringung und Verschweißung dreier Stilelemente zu einem vollkommenen Ganzen besitzen wir wohl kaum. Hier wurde die Endsumme des musikalischen Besitzes gezogen, über den unsere Zeit zu jenem Augenblicke in der absoluten Musik verfügte. Und es ist bezeichnend, daß dies unter dem Stern Mozarts geschaffen wurde. Zufällig ist das nicht. Schon vorher hatte der einst so wildgenialische Reger den Weg zu seinem Gegenpol Mozart gefunden, denn er erkannte in ihm den Meister einer leichtflüssigen, durchsichtigen Kontrapunktik. Mozarts noch aus alter Tradition genährte Kontrapunktik ist in ihrer Genialität neben der Bachschen eigentlich erst von Reger wieder ganz verstanden worden. Er sah, wie er sich dort als linearer Musiker von dem Farbenrausch seiner eigenen Harmonik mit ihren vertikalen Tendenzen befreien konnte. Was er bei Mozart und weiter aus Bach gewann, kennzeichnet seinen letzten Stil. Man merkt die Freude am Erreichten an diesen Variationen, deren unendliche Kunst des Erfindens, des blühenden Sprießens melodischer Kombinationen sich ebenbürtig neben die der beiden Vorgänger stellt. Man muß die Mozart-Variationen in der Partitur Periode auf Periode vergleichen, um dieses Reichtums inne zu werden, denn nicht eine Wiederholung gleicht der anderen, und eine jede ist licht und flüssig gestaltet. Daher dies unerhörte Klingen des Werkes, d. h. wenn der Dirigent es richtig anzufassen versteht.

Und damit komme ich zu einem anderen Kapitel des Reger-Problems: den Aufführungen. Es ist leider selten, daß man gute Wiedergaben der Regerschen Orchesterwerke hört. Für die Kammermusik haben das Busch- und das Wendling-Quartett mustergültig gesorgt. Die für Reger in Betracht kommenden Dirigenten kann man an den Fingern einer Hand herzählen, und da erlebt man Großes. Diese wenigen haben begriffen, daß man Regers Stil aus seinen Werken heraus entwickeln muß, daß es darauf ankommt, seine Linien klar zu zeichnen und die warme Innigkeit dieser Musik strahlen zu lassen. Reger muß anders gespielt werden als Beethoven, Brahms, Wagner

oder Strauß. Wie viele Musiker haben mehr als das Schema für einen von diesen? Richtig erfaßter Reger klingt nicht wie ein durch melodische Fäden zusammengehaltenes Harmoniegemengsel, sondern wie ein Spiel von Linien mit einer frei sich fügenden Harmonie, und selbst die scheinbar dicksten Harmonienfolgen treiben dann immer nur Linien mit einer Kraft, die selbst verbrauchten Akkorden in dieser von steten Spannungen geladenen Atmosphäre neues Leben verleiht. Der echte Reger der großen Werke ist ein Musiker der weiten melodischen und harmonischen Bögen, und seine lineare Tendenz überwiegt die starke harmonische. Soviel auch bei ihm an Einflüssen zusammenströmt, er ist nie von diesen aus, sondern nur aus der gesamten Persönlichkeit zu erkennen. Und da Reger auf dem mühevollen Wege seiner Entwicklung bei jeder Stufe eine neue Einheit errungen hat, so ist es Aufgabe der Künstler, uns diese klar, und das notwendigerweise problematisch Gebliebene verständlich erscheinen zu lassen.

Reger ist nicht in dem Sinne schwer, wie man ihn sich meistens macht. Man muß nur nachdenken, was er vorgedacht hat. Wie oft sagte er zu mir, wenn selbst »gute Musiker« vor seinen Werken versagten: »Es ist doch alles so einfach!«

* * *

Es mag anmaßend erscheinen, wenn ich diese Gedanken über Regers Schaffen der Besprechung eines so ausgezeichneten und verdienstvollen Werkes voranstelle, wie es *Guido Bagier* in seinem Buche »*Max Reger*« geschrieben hat. Es liegt in der Sammlung »Klassiker der Musik« der Deutschen Verlags-Anstalt (Stuttgart) vor, faßt 318 Seiten, birgt 17 Bilder und ist so würdig ausgestattet wie alle Bände dieser vortrefflichen Sammlung. Bagier kommt vielfach zu anderen Schlüssen, als sie oben gezogen sind, und wie die seinen als ein persönliches Bekenntnis aus liebevoller Versenkung in den verwickelten Stoff gewertet sein wollen, so sollen meine Vorbemerkungen Bagiers Worten nicht entgegen, sondern neben ihnen stehen. Als ein Beitrag zu dem großen Thema, und als Antwort auf eine von Bagier gestellte Frage.

Bagiers Buch ist die erste Reger-Schrift eines Mannes, der dem Komponisten nicht befreundet war oder ihm sonst nahe stand. Das gibt von vornherein andere Blickpunkte. Sehr schön bewährt sich das in der Erzählung des Lebenslaufes, der auf Grund vieler Quellen und persönlicher Berührung ein klares Bild entwickelt, und sich ebenso weit von der Verhimmelung wie von taktloser Intimität frei hält. Wer sich über Regers Leben unterrichten will, findet hier mit unendlicher Sorgfalt, doch ohne Pedanterie alles Wichtige zusammengetragen und flüssig dargestellt. Den Vorhang von Regers Innenleben lüftet allerdings auch Bagier nicht. Es wäre einer psychologischen Studie wert, zu zeigen, wie Reger sich mit sich und seinem Leben abfand. Dieser im letzten Persönlichen so schweigsame Mensch wäre nicht Musiker gewesen, hätte

er nicht in seiner Kunst manches von sich verraten. Aber um dies alles zu sagen, müßten viele Hemmungen fallen, und es ist die Frage, ob die Welt jetzt und überhaupt ein Recht habe, um diese Dinge zu wissen. Bagier vermeidet es offensichtlich, darauf einzugehen, und es ist vielleicht richtiger, zu schweigen, als mißverstanden zu werden.

Die in seinem Buch steckende Arbeit würdigt sich erst ganz, wenn man bedenkt, daß Bagier fast das gesamte Schaffen Regers auch in Nebendingen vor uns entrollt, dem Leser also ein Vademecum durch diese unendliche Flut von Musik in die Hand gibt. Das wäre bei der Gleichartigkeit und Gleichgültigkeit vieler Kompositionen eine harte Lektüre, wenn Bagier den Stoff nicht fesselnd zu behandeln wüßte. Er charakterisiert knapp und bildhaft und kritisiert stets im Hinblick auf große Zusammenhänge, geht auch ins Technische, ohne jedoch die theoretischen Probleme tiefer aufzurühren. Hierfür besteht ja bereits eine Fachliteratur. So wird dieser nach Gruppen geordnete Führer durch das Gesamtwerk zugleich zu einer Entwicklungsgeschichte des Komponisten und seines Schaffens. Gern begegnet man da Bagiers klugen Bemerkungen und seinen Ausblicken auf die äußere Lebensgeschichte und die musikalischen Zeitverhältnisse. Wir werden auch an Hand des vom Verfasser erschlossenen Briefmaterials Teilnehmer an den Erwägungen, womit sich Reger bei verschiedenen Werken trug. Bagier hat überhaupt gar manche wichtige Quelle erschlossen, und die Darstellung des äußeren wie des musikalischen Lebenslaufes zeigt hier zum ersten Male die Vollständigkeit, die man von einer Biographie erwartet. Auf diese Punkte hat Bagier außerordentlich viel Liebe verwandt; sein Buch ist eine Biographie Regers und seiner Musik und füllt eine große Lücke aus.

Bagier sieht in Reger mit Recht eine rein musikantische Natur, deren Tragik darin besteht, daß sie, mit den Gegensätzen der eigenen Brust kämpfend, zugleich auch in Gegensatz zu seiner in sich selbst zerrissenen Zeit geraten mußte. Ein weiteres tragisches Moment findet Bagier darin, daß Reger die eigentlichen Ziele seines Wollens kaum erreichen sollte. Denn weder die Sinfonie noch das große Chorwerk habe er schaffen dürfen. Man kann dem entgegenhalten, daß der Tod wohl als Freund erschienen sei, ehe Reger an Werke kam, deren Probleme wenn überhaupt, so doch für ihn wohl nicht lösbar waren. Es gibt eine Grenze, bis wohin Verschmelzungen von Stilen möglich sind, und wer die Mozart-Variationen schrieb, tat genug für alle Zeiten. In Regers Art lagen Beschränkungen, die Gefahren für die ganz große Form bargen. Sie hängen mit der Thematik und anderem, was ich eingangs erwähnte, zusammen, mit dem breiten epischen Fluß seiner Werke an Stelle des dramatischen Aufbaues. Auch Bagier weist darauf hin, indem er sagt, es sei Reger nicht vergönnt gewesen neben den modulatorischen und klanglichen Möglichkeiten auch die rhythmischen Probleme zu erkennen und sich an ihrer Lösung zu beteiligen.

Der Rhythmus ist wirklich einer der schwachen Punkte bei Reger, wenn man seine Musik vom Standpunkt unserer klassisch-romantischen Erziehung aus betrachtet. Aber Hans v. Bülows Wort »Zu Anfang war der Rhythmus« gilt nicht für alle Musik, denn eine Kunst der strömenden Linie nimmt ihn nicht als Ursprung, sondern als Begleiterscheinung. Hier wirft sich nun die Frage auf, ob eine große sinfonische Form, deren Formrhythmus schon dem Hörer vernehmlich sein muß, ohne den starken thematischen Rhythmus überhaupt glückhaft zu bilden sei. Die Gefahr des Verschwimmens der Form ist in Regers nach der Sonatenform gebildeten Werken nicht immer vermieden. Ihm lag das Architektonische nicht, und es ist zweifelhaft, ob er infolgedessen der Sinfonie Herr geworden wäre. Seine Schwäche lag hier auch im Problem der Reprise. Michelangelo konnte wohl »das Pantheon auf die Konstantinsbasilika setzen« und so die Kuppel der Peterskirche schaffen, ob aber aus Bach und Beethoven heraus eine moderne Sinfonie zu bilden sei, ist zweifelhaft.

Wie Bagier freimütig dem Regerschen Menschen und seinem Schaffen gegenübersteht, so zieht er auch seine Folgerungen, die hier am Schlusse kurz wiedergegeben seien. Er nennt Regers direkte und unbewußte Komposition für das 20. Jahrhundert unzeitgemäß, und sagt, man könne seinen Stil mit dem Wort »Nicht mehr und noch nicht« umreißen, wenn dies Urteil angesichts der überwältigenden Zahl positiver Werke nicht allzu leichtfertig und oberflächlich anmutete. Ich habe zu zeigen versucht, weshalb ich glaube, daß Regers Werk »Grad so, wie es ist« ausfallen mußte. Und weshalb ich von vornherein eine Fülle von Werken als bewußtes und unbewußtes »Versuchsmaterial« und Kleinholz preisgebe, das Bagier zu retten sucht. Durch diese liebevolle Art aber bekommt sein Buch einen sozusagen dokumentarischen Wert, da wohl niemand mehr sich dieser unendlichen Mühe unterziehen wird. Regers Gesamtwerk wird man bei ihm nachlesen müssen, wenn sich das Bleibende herausgeschält hat.

Bagier führt nun, um das Positive aufzuzeigen, auch das Negative an und drückt es etwa folgendermaßen aus: »Wir vermissen bei Reger jegliche Einstellung dramatischer und sinnlicher Art, die ausgearbeitete sinfonische Form und das ausgearbeitete Chorwerk. Ferner jegliche Sorge um Tonalität und rhythmische Entfaltung linearer Art, wie sie die Schule Schönbergs und Busonis im Herzen trägt. Weiter die Wandlung des persönlichen Stils, die einen Pfitzner einen Palestrina, eine Kantate und ein jenen Werken gänzlich fernstehendes Klavierkonzert ermöglicht.

Wir haben in Reger nur einen schlichten Musikanten vor uns, der jeglicher Ästhetisiererei und ›historischen Einstellung‹ abhold, als der ›reine Tor‹ durch die Tage der grüblerischen, sezierenden und sezierten Gegenwart dahinschritt. In einer Zeit, die jegliche Form aus rein musikalischen Gesetzen ableitete (ablehnte?), bildete Reger auf dem Grunde Bachscher Choralvariationen und Beethovenscher Sinfonik einen in sich logischen und harmonisch originellen

Stil. In einer Zeit, die der Tonalität nur noch historische Rechte zubilligt, schuf Reger den neuen Begriff eines tonalen Mantels. Reger ersann Themen, die in ihrer Gliederung wie in ihrer Verarbeitung das Prinzip linearer Technik mit harmonischem Empfinden vereinen. Er schuf neue positive, melodische und modulatorische Möglichkeiten und wandte sich in der Zeit des Orchesters den Soloinstrumenten zu. In einer Zeit, die überwiegend intellektuell eingestellt den Wert neuer Werke in einem bewußt abseitig gerichteten Stil sah, schrieb Reger eine unbewußte, rein psychologisch erfaßte und zu erfassende Musik.«

Aus diesen Sätzen, die grundlegend das ganze Buch durchziehen, erkennt man, wie fruchtbringend es ist und welche Anregung und Belehrung man aus ihm gewinnen kann. Man muß es lesen und verarbeiten, was Bagiers flüssiger Stil uns nicht schwer macht.

KÖPFE IM PROFIL

I

MAX VON SCHILLINGS — HERMANN ABERT — JOSEF TURNAU

MAX VON SCHILLINGS

VON

JULIUS KAPP-BERLIN

Der gegenwärtige politische Leidensweg des deutschen Volkes — nach atembenehmendem jähem Aufstieg Überspannung der Kräfte, Übermut, Zusammenbruch, Chaos, gipfelnd in einer Verleugnung der nationalen Kräfte — hat eine seltsame Parallele in der Entwicklung der deutschen Musikgeschichte der letzten Jahrzehnte. Nachdem mit der Urkraft des Genies Richard Wagner der noch jungen deutschen Oper urplötzlich die Weltherrschaft erkämpft hatte, schien ein neuer deutscher Kunstmorgen anzubrechen. Geblendet von den nur einer umfassenden Schöpfergewalt, wie der seinen, dienstbaren Mitteln stürzten sich seine Nachfolger auf das von ihm erschlossene Neuland, übertrieben aus innerem Unvermögen alles Äußere, Theoretische bis zum Sinnlosen und schufen so schließlich statt der erhofften Blütezeit der deutschen Oper jenes groteske Chaos, in dem die Wagner-Nachfolge kläglich strandete. Die heranwachsende Jugend wandte sich schaudernd von diesen Altären, warf dabei aber auch das durch Wagner gestärkte nationale Element der deutschen Kunst wieder über Bord und sucht nun in internationalen Strö-

mungen ihr Heil. Hier ist noch alles im Werden. Aus dem großen Friedhof der deutschen Wagner-Nachfolge ragen lebensstark nur drei Namen, weithin strahlend, in die Gegenwart hinein: *Richard Strauß*, der erfolgreichste lebende Komponist, der es wie keiner verstanden hat, die Strömungen seiner Zeit in seiner Kunst einzufangen, *Hans Pfitzner*, der aus der ihm wesensfremden materiellen Zeit in die Scheinwelt der Romantik sich geflüchtet, und *Max Schillings*, die problematischste Persönlichkeit unter ihnen.

Schillings' Stellung in der heutigen Musikwelt ähnelt in vielem dem Wirken Franz Liszts, mit dem er auch menschlich wie künstlerisch starke Berührungspunkte aufweist. Selbst eine ungewöhnliche, produktive Natur, läßt er oft sein eigenstes persönliches Schaffen zurücktreten hinter dem Dienst einer großen Idee. Er ist keine egozentrische Kampfnatur, sondern Verfechter künstlerischer Ideale. Wo er glaubt, der großen Sache nützen zu können, tritt er opfermutig in die Bresche, sei es als Vorkämpfer einer Richtung oder eines Werkes, sei es als Diener eines Gedankens oder eines Kunstkörpers. Schillings ist einer der wenigen *echt deutschen* Künstler im Wagnerschen Sinne, die einer Sache um ihrer selbst willen sich hingeben.

Liebe zur Natur und Hingabe an die Kunst waren in der Schillingsschen Familie durch Generationen stark ausgeprägt. Der Vater, ein in der Realität der Dinge lebender Mann, als Landwirt und Bürgermeister hoch geachtet, tief mit der heimischen Natur verwurzelt; die Mutter, eine Brentano, der künstlerischen Tradition ihrer Familie getreu, eine feingebildete hochgeistige Frau, die den Keim des Schöpferischen in sich barg. Zwei Söhne entstammten diesem Bunde: der später als Afrikaforscher und liebevoller Erkenner heimischer und fremder Natur geschätzte Karl Georg und der am 18. April 1868 zu Düren geborene Max, in dem das Erbteil der Mutter bestimmend sich durchsetzte. »Soweit ich zurückdenken kann, bin ich Musiker gewesen; niemals habe ich anders wünschen und hoffen können, als daß Musik meinen Lebensinhalt bilden müsse. Meine Mutter hat den Drang zur Kunst in mir geweckt und ist mit dem Bewußtsein gestorben, mir die rechte Bahn gewiesen zu haben.« Schon während der Bonner Gymnasialzeit gewann der Knabe virtuose Fertigkeit auf der Violine und versuchte sich schon seit seinem achten Jahre in kompositorischen Arbeiten. Geleitet von Männern streng klassischer Richtung schuf er sich in eifrigen theoretischen Studien eine feste handwerkerliche Grundlage. Das Beste aber gewann der wissensdurstig mit hellen Sinnen und reger Phantasie Leben und Kunst in sich aufnehmende Enthusiast durch eigene Arbeit. Schillings war Zeit seines Lebens Autodidakt im guten Sinne. Nach beendeter Gymnasialzeit siedelte er 1889 an die Universität München über, um hier auf Wunsch des Vaters Jura zu studieren. Doch vom ersten Tage an galt sein Sinnen und Trachten nicht der trockenen Wissenschaft, sondern den schönen Künsten. Die Verkünder juristischer Weisheit sahen ihn selten unter ihren Hörern, um so häufiger die Ausdeuter der Literatur und Kunstgeschichte.

Allem voran aber stand der Dienst der heiligen Frau Musika. In dem Hofkapellmeister *Levi* fand Schillings hierbei einen wertvollen Förderer. Sein Führer und Vorbild war jedoch *Richard Wagner*, weniger der Musiker als solcher, als die gesamte künstlerische Persönlichkeit, das Ethos seiner Schaffenswelt. Wie der Knabe in Bonn ehrfürchtig den Spuren Beethovens nachgegangen, so hatten den Jüngling die wechselvollen Lebensschicksale und die erbitterten Kämpfe des Bayreuther Meisters um den Sieg seiner Idee in Bann geschlagen. Die streng konservative Umgebung seiner Lehrjahre, die ihn die Musik in ihrer Totalität hatte erfassen lassen, bewahrte ihn dabei vor einseitiger musikalischer Einstellung. Einen begeisterten Vorkämpfer Wagners fand Schillings unter der Schar junger Weltenstürmer, die sich in München bald zusammengeschlossen hatten, in dem Literaten Ferdinand Graf v. Spork. Dieser gab ihm ein Empfehlungsschreiben nach Wahnfried und verhalf ihm so zu seiner ersten praktischen Tätigkeit als »musikalischer Assistent« bei den Bayreuther Festspielen des Sommers 1892. Aus solcher Atmosphäre heraus schuf Schillings sein erstes Musikdrama »*Ingwelde*«.

Zwar steht er mit dieser Partitur noch ganz im Banne der Wunderwelt des »Tristan«, doch die eigene Individualität ist stark genug, um sich, wenn auch zunächst im Schatten des Titanen, erfolgreich durchzusetzen. Scharfe Plastik der Themen, ihre musikdramatische Umbildung, ein erstaunliches Charakterisierungsvermögen und die buntschillernde Orchesterpalette künden bereits den späteren Meister an. Wenn sich »Ingwelde«, die von Karlsruhe aus (Uraufführung unter Mottl am 13. November 1894) fast alle Bühnen eroberte, auf die Dauer nicht zu behaupten vermochte, so trägt daran das Textbuch des Grafen Spork die Schuld, das ganz in der Vorstellungswelt Wagners befangen bleibt. Der von Wagner stark abhängige, aber nicht befruchtete Dichter vermag, im Gegensatz zum Vertoner, das ihm Vorschwebende nicht selbständig zu gestalten, und die Musik konnte, obwohl in ihr viel Starkes, wirklich Gekonntes enthalten, nur vorübergehend darüber hinwegtäuschen. Durch den aufsehenerregenden Erfolg seines Bühnenerstlings sah sich Schillings unvermittelt in den Vordergrund des Musiklebens gestellt. In München lag damals der Brennpunkt des musikalischen »Fortschritts«. *Alexander Ritter* bekehrte hier die strengsten Klassizisten und Verächter der Programmusik zu den Idealen der »Zukunftsmusik«. Am stolzesten war er auf den Erfolg seiner Lehre bei *Ludwig Thuille* und *Richard Strauß*. Ein von Schillings in München veröffentlichtes Liederheft brachte ihn mit diesen beiden in Berührung, und enge Freundschaftsbande verknüpften bald die auf gemeinsame künstlerische Ideale eingestellten Streitgenossen. Nach Strauß' Weggang von München (1898) bildeten Schillings und Thuille, der einen großen Schülerkreis um sich versammelte, die Seele der sog. »Münchener Schule«, der manch bedeutender Kunstjünger entstammt. Auch Schillings selbst zählte zu seinen Schülern heute so vielgenannte Künstler wie Furt-

wängler, Braunfels, Heger u. a. Neben mehreren kleineren Instrumentalwerken reifte in jenen Jahren Schillings' zweites Bühnenwerk heran, die große dreiaktige Spielmannskomödie »*Der Pfeifertag*«. In diesem am 26. November 1899 in Schwerin aus der Taufe gehobenem Werk steht Schillings auf dem Boden der »Meistersinger«, macht aber, auch hier eigene charakteristische Pfade einschlagend, den dankenswerten Versuch, über Wagner hinaus zu dem modernen musikalischen Lustspiel vorzudringen. Schillings, dem eine Art altdeutscher Volkslithographien vorschwebte, gelingt für den zeitgeschichtlichen Rahmen und das volkstümliche Milieu in sinfonischen Sätzen ein stilechtes farbenprächtiges Gewand. Vor allem das Vorspiel zum dritten Akt, die die Grundidee des Werkes, den Gegensatz Künstler und Welt spiegelnde sinfonische Dichtung »Von Spielmanns Lust und Leid« ist ein aus dem Herzen musiziertes prachtvolles Stück. Leider ist auch in diesem Textbuch Sporks das Gewollte nicht ganz ans Licht geboren, es fehlt die Plastik, und die tieferen Ideen sind mit der äußeren Handlung nicht innerlich zusammengeschweißt. Eine erst neuerdings vorgenommene, straffer zusammenfassende Überarbeitung des Werkes, die 1922 in Rostock sich bewährte, gibt der Hoffnung Raum, diesen urdeutschen Sang aus dem Elsaß doch noch der Bühne wiedergewinnen zu können.

Es zeugt von Schillings' hoher idealer Kunstauffassung, daß er für seine dritte Bühnenschöpfung sich das herbe gedankenschwere »*Moloch*«-Fragment Hebbels erkor. Er wich damit bewußt jeder äußeren Publikumswirkung aus, das künstlerische Problem an sich, das einen ganz bestimmten eigenartigen Stil erheischte, reizte ihn. Emil Gerhäuser schuf nach Hebbels Entwurf die Dichtung. Ganz davon abgesehen, daß ihm der angefügte Schluß nicht überzeugend gelang, bleibt der Stoff als Drama immer problematisch, äußere Handlung und Bühnenillusion können den tiefen inneren Gehalt nicht voll auswerten. Musikalisch hat Schillings in diesem stellenweise geradezu oratorienhaft anmutenden Werk sein bisher Stärkstes gegeben. Es zeugt von feinstem Stilgefühl und erlesener Kultur. Eine Bühne, die über größte Mittel verfügt, müßte den »Moloch« zu tönendem Leben wecken können. Die Dresdener Uraufführung unter Schuch (8. Dezember 1906) stand insofern unter keinem günstigen Stern, als »Moloch« damals die erste Novität nach dem Sensationserfolg der »Salome« war, und eine auf solch sinnliche Reize eingestellte Hörerschaft mit dieser gedankenschweren, breit ausladenden Schöpfung nichts anzufangen wußte. Den nachhaltigen großen Erfolg, der ihm hier versagt bleiben mußte, errang Schillings mit einem kleineren Werke im Konzertsaal. Die von vielen Musikern zu Unrecht verfehmte Zwittergattung des Melodrams ward von ihm im »*Hexenlied*« (1902 nach Wildenbruch) zu ihrem größten Triumphe geführt.

So beglückend für einen Künstler wie Schillings die ungebundene Freiheit des Schaffens, so ehrenvoll die Stellung, die er in der Kunstwelt einnahm,

auch war, einen Mann, der so rege an allen Fragen der Kunstentwicklung teilnahm, der nach Kräften das Echte zu fördern bestrebt war, mußte es reizen, auf vorgeschobenem Pionierposten durch die Tat wirken zu können. Welche Kämpfe hatte er im stillen in München schon ausgefochten, wie hatte er sich für Strauß und den damals noch ganz unbekannten Pfitzner eingesetzt; welch warm empfundenen Nachruf hatte er dem plötzlich dahingeschiedenen Freund Thuille geweiht und wie selbstlos dessen künstlerisches Vermächtnis gewahrt. Doch es drängte ihn zu zielbewußter Führerstellung. Als ihm daher 1908 der leitende Kapellmeisterposten am *Stuttgarter Hoftheater* mit umfassenden Vollmachten angeboten wurde, griff Schillings freudig zu. Hier erst konnte sich seine reiche Künstlerpersönlichkeit voll entfalten, und seine ungewöhnlichen organisatorischen Fähigkeiten fanden das lang ersehnte Arbeitsfeld. Noch ungeschwächt von den selbst einen unermüdlichen Kämpfer allmählich zermürbenden Widerwärtigkeiten jedes Theaterbetriebs ging Schillings, getragen von reinstem Idealismus, an seine Aufgabe heran. Sein Programm war das so oft verheißene, aber so selten in die Tat umgesetzte: Pflege der klassischen Meisterwerke in bestmöglicher Darbietung, Erfüllung gewisser künstlerischer Ehrenpflichten gegen einige Stiefkinder der Operngeschichte, wie »Barbier von Bagdad«, »Corregidor«, die Werke Glucks u. ä., und tatkräftigstes Eintreten für die zeitgenössische Produktion. Durch das seltene Zusammentreffen glücklicher Umstände gelang Schillings in der Tat die Verwirklichung dieser Ziele. In dem Intendanten, Baron v. Putlitz, hatte er einen einsichtigen Chef, der ihn frei gewähren ließ, in den Spielleitern Emil Gerhäuser und nach dessen Tode in Franz Ludwig Hoerth standen ihm die geeigneten Mitarbeiter zur Seite, und die neuerbauten beiden Häuser, an deren zweckmäßiger Einrichtung Schillings nicht geringen Anteil hat, ermöglichten die Überwindung jeder technischen Aufgabe. Die Werke Glucks, Webers, Wagners und Verdis wurden mit besonderer Liebe gepflegt. Mozarts Opern erschienen der Reihe nach in Neueinstudierungen, ausgestattet nach den farbenfreudigen Entwürfen Bernhard Pankoks. Diese durch damals noch ungewöhnliche stärkere Heranziehung des Bildnerischen auf der Bühne erzielten Leistungen sind in einem Prachtwerke von dokumentarischem Wert »Stuttgarter Bühnenkunst« festgehalten. Eine ganze Anzahl älterer Repertoirewerke wurden zum Teil auf Grund sachgemäßer eigener Bearbeitungen Schillings' der Bühne neu gewonnen. Daneben wurden die bedeutenderen Werke zeitgenössischer Meister wagemutig dem Stuttgarter Publikum vorgeführt und größtenteils trotz anfänglichen Widerstrebens durchgesetzt. Auch noch ganz unbekannte jüngere Komponisten, wie Walter Braunfels, Rudolf Siegel, Paul Klenau, Delius u. a. fanden in Schillings einen liebevollen Anwalt. Als besondere Ehrenabende der Stuttgarter Oper sind zu vermerken: die Aufführung von Hector Berlioz' selten gehörtem Doppelwerk »Die Trojaner« (von Schillings für *einen* Theaterabend bearbeitet) und

die Uraufführung von Richard Strauß' »Ariadne auf Naxos« (25. Oktober 1912). Eine interessante Neuerscheinung der Stuttgarter Zeit an Schillings ist seine eifrige Tätigkeit am Pult. Der *Dirigent* Schillings hat häufig Angriffe über sich ergehen lassen müssen, er teilt dieses Schicksal mit seinem großen Vorbild Franz Liszt, mit dem er auch in diesem Punkt so viel Gemeinsames hat. Das Liszt-Wort: »Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte,« paßt auch auf ihn. Schillings ist natürlich kein kalter Routinier, der dank dieser Eigenschaft stets eine gewisse mittlere Linie einhält, sondern er ist, wie jeder echte Künstler, Stimmungs- und Nervenmensch, und als solcher Schwankungen unterworfen. Ihm, als selbst produktiv Schaffendem, kann es naturgemäß nicht so sehr auf das technische Detail, wie auf das restlose Ausschöpfen des inneren Gehalts einer Partitur ankommen. Sein Dirigieren ist ein intuitives Nachschaffen, ein jedesmaliges Neuerleben. Das Höchste gibt er da, wo auch sein Herz am heißesten mitschwingt, wie z. B. im späten Wagner. Schillings ist wohl der letzte der großen Wagner-Dirigenten. Er hat noch die echte Monumentalität, er weiß die »breiten Tempi« noch wirklich zu erfüllen, die weiten Bögen zu spannen, den gewaltigen Bau zu geschlossener Wucht zu türmen. Sein »Tristan« ist ein unvergeßliches Erlebnis.
Trotz seiner aufreibenden Stuttgarter Tätigkeit fand Schillings, der über ein erstaunliches Arbeitsvermögen verfügt, noch Zeit, sich tatkräftig für die wirtschaftlichen und sozialen Fragen seiner Berufsgenossen einzusetzen. Wie er jederzeit für die ihm unterstellten Musiker nach besten Kräften sorgt, so stellte er sich als Vorsitzender in den Dienst des »Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter« und führte zehn Jahre hindurch die Leitung des »Allgemeinen deutschen Musikvereins«. Er verwaltete dieses Amt getreu im Sinne seines Gründers Franz Liszt, indem er die Pflege und Förderung des zeitgenössischen Schaffens, des musikalischen Fortschritts wieder in den Vordergrund rückte. So setzte er sich vor allem für das Schaffen Mahlers und Regers ein. Trotz all dieser Fülle von Arbeit und Geschäften forderte zuweilen in heiligen Stunden der Sammlung auch der Genius wieder seine Rechte. Nachdem in den Stuttgarter Jahren schon mehrere kleinere Werke entstanden waren, löste im Sommer 1913 die Lektüre eines ihm von der Wiener Schriftstellerin Beatrice Dovsky übersandten Textbuches »*Mona Lisa*« bei Schillings einen solchen Zustand der Extase aus, daß er in einer Art von Rausch in der unglaublich kurzen Zeit von viereinhalb Wochen die Komposition niederschrieb. Und dieses sein viertes Bühnenwerk, das Schillings am 26. September 1915 in Stuttgart selbst aus der Taufe hob, sollte ihm endlich auch den großen Publikumserfolg erringen. Musikalisch zeigt es die gleichen Vorzüge wie seine älteren Geschwister, noch verstärkt durch die inzwischen erlangte Meisterschaft des erfahreneren Theaterpraktikers, und ist getragen durch ein wirkungsvolles, stark realistisches Libretto. An den Triumphen, die »Mona Lisa« nicht nur an deutschen Bühnen, sondern neuerdings auch im

Ausland feiert, gebührt ein gut Teil jener genialen Künstlerin, die für diese Rolle einen unübertrefflichen Typus geschaffen hat: *Barbara Kemp*. Ihre Mona Lisa bedeutet eines jener ganz großen Erlebnisse, wie sie auf der Opernbühne so selten sind. Das tiefe gegenseitige Verstehen zweier künstlerischen Seelen, das dieses Werk zwischen seinem Schöpfer und seiner Darstellerin auslöste, fand auch in den äußeren Lebensverhältnissen dieser beiden seinen Nachhall, sie vereinten sich zum Lebensbunde.

An äußerer Anerkennung für das in Stuttgart Geleistete hat es Schillings nicht gefehlt. Hatte ihm München schon für seine Verdienste um das dortige Kunstleben den Professortitel verliehen, so ernannte ihn 1911 anläßlich der Liszt-Zentenarfeier die philosophische Fakultät der Universität Heidelberg zum Ehrendoktor, und der wahrhaft kunstliebende letzte der württembergischen Könige verlieh seinem Generalmusikdirektor bei Eröffnung des neuen Hauses mit dem Ehrenkreuz der württembergischen Krone den persönlichen Adel. Doch nachdem Schillings zehn Jahre hindurch in Stuttgart seine künstlerischen Ziele verfochten und so ziemlich alles mit den dortigen Mitteln Erreichbare verwirklicht hatte, erbat er seine Entlassung und verlegte seinen Wohnsitz nach Berlin. Es leitete ihn hierbei zunächst der Wunsch, noch einmal eine größere Lebensspanne hindurch sich in einer seine Kräfte weniger absorbierenden Stellung, wie sie ihm von Berlin aus nahegelegt wurde, ruhigem Schaffen widmen zu können. Doch es sollte anders kommen.

Als die Stürme der Revolution vorübergebraust und das verwaiste Personal der ehemaligen Berliner Hofoper sich einen neuen Führer erkiesen mußte, fiel die Wahl der gesamten Künstlerschaft auf Schillings. Nicht ohne Zögern folgte er diesem Rufe. Doch er glaubte sich nicht versagen zu dürfen, da zum erstenmal ein vom Vertrauen seiner Mitarbeiter getragener *Künstlerintendant* an die Spitze dieses altehrwürdigen Instituts treten sollte. Die politischen Umwälzungen hatten natürlich auch einen so komplizierten Organismus wie diesen, dessen Umstellung aus einem exklusiven höfischen zu einem aus Staatsmitteln erhaltenen Volksinstitut sich recht schwierig gestaltete, im Innersten erschüttert. Es bedurfte der ganzen diplomatischen Geschicklichkeit und weitblickenden Organisationsgabe eines Schillings, um das Schiff ungefährdet durch all die Klippen zu steuern. Welche Hindernisse dabei zu überwinden waren, kann nur der beurteilen, der einen Einblick hat in die prinzipiellen Schwierigkeiten, die die Frage der Leitung eines staatlichen Kunstinstituts in sich schließt. War doch für beide Teile das Problem noch reichlich ungeklärt. Zunächst konnte es sich ja nur darum handeln, den ganzen Apparat durch all die Kinderkrankheiten der Revolution, durch all die Freiheitsideen, die im Kern berechtigt, aber in der Praxis erst ausgeprobt werden mußten, hindurch zu retten. Nur ein Leiter, der wie Schillings bei allen Instanzen uneingeschränktes Vertrauen genoß, konnte die vielfach sich durchkreuzenden Strömungen, Hoffnungen und Wünsche zu einem be-

stimmten künstlerisch geläuterten Ziel führen, ohne den Kurs zu verlieren. Der Ehrgeiz des neuen Leiters konnte es nicht sein, die äußerlich glanzvolle Tradition vergessen machen zu wollen, sondern sie nach den durch die neuen Verhältnisse bedingten Gesichtspunkten umzugestalten. Der künstlerische Maßstab mußte vertieft und geläutert werden, um dem Zug der Zeit in bezug auf Vereinheitlichung der Inszenierung aus dem Geist der Musik heraus und den Bedürfnissen des wissend gewordenen Augenmenschen Rechnung zu tragen. Hierzu waren neue Mittel, Wege und Persönlichkeiten notwendig. Das mag manchem an Gefühlen der Vergangenheit Hängenden als ein »Verfall der Staatsoper« erschienen sein, während es bei richtiger Einstellung sich als der Zerfall einer veralteten Kunstillusion erweist. Denn Einfachheit bedeutet nicht Verarmung, und das für Höchstleistungen erforderliche Material, wie z. B. die Kapelle, mußte im alten Umfange erhalten bleiben und durfte nichts von seinem früheren »Glanze« einbüßen. So wurde trotz der Ungunst der anormalen Verhältnisse in einem schicksalgeprüften Land an künstlerischer Arbeit weit mehr und Wertvolleres geleistet als in früheren Jahren. Wie in Stuttgart, so brach Schillings sofort auch in dem arg rückständigen Berlin der zeitgenössischen Kunst Bresche. Pfitzner, Strauß, Schreker, Busoni, Braunfels, Sekles, Franz Schmidt u. a. kamen mit Novitäten zu Gehör, und statt der früher üblichen ein bis zwei Neuheiten in der Spielzeit wurden durchschnittlich sechs bis acht geboten. Noch nie war an der Berliner Oper so intensiv gearbeitet worden wie in der Ära Schillings.
Die Zeitumstände brachten es mit sich, daß der künstlerische Leiter in einem früher nicht geahnten Maße die Sorge für die materiellen Teile der Theaterführung in seine Hand zu nehmen hatte, so daß er seiner rein künstlerischen Tätigkeit allzuviel entzogen blieb und manches Mal das Problem der Zweckmäßigkeit eines Künstlerintendanten in eine ernste Beleuchtung rückte. Wenn aber jetzt die Staatsoper in ihrer Neuorganisation, die soeben noch vor die Aufgabe der Übernahme eines Doppelbetriebs gestellt wurde, die Schwierigkeiten der Übergangsjahre überwunden hat, so wird auch Schillings, der auch hier, wie stets, wenn auch nicht leichten Herzens sein persönliches Interesse und sein künstlerisches Schaffen dem Gelingen der übernommenen Aufgabe hintangestellt hatte, wieder mehr in der Lage sein, den Intendanten hinter den Künstler zurücktreten zu lassen. Das Opernhaus Unter den Linden ist ein altes deutsches Kulturgut, und die deutsche Kunst ist unser letzter wertbeständiger Besitz. Sein Hüter kann und darf nur ein echt deutscher Künstler sein. Der Name Schillings ist in diesem Sinne ein Programm und eine Garantie. Denn wo wäre ein Künstler seines Formats, der echter und berufener wäre als er, über dessen Erdenbahn als Motto das Liszt-Wort stehen kann:

»Mein ganzes Leben ist der Kunst verpfändet.«

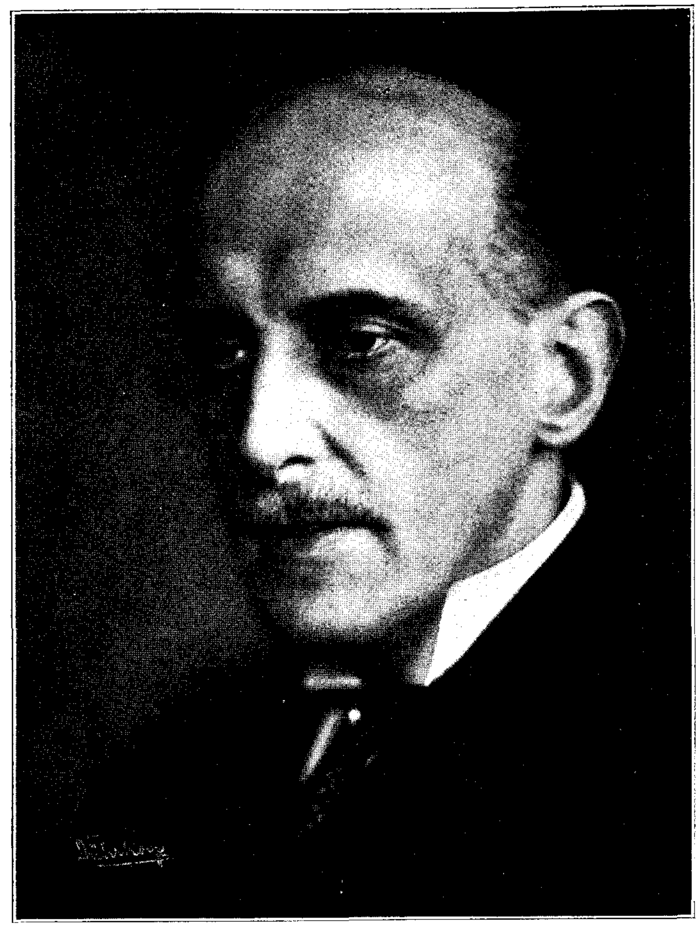
HERMANN ABERT

VON

HANS JOACHIM MOSER-HALLE

Es ist ein undankbares und vielleicht gar gefährliches Geschäft, von einem lebenden großen Fachgenossen eine Porträtskizze zu entwerfen, und ich unterziehe mich dem darauf zielenden Ansinnen des Herrn Herausgebers der »Musik« nur ungern: finden die Außenstehenden die Zeichnung vielleicht sprechend ähnlich, so ist das Modell selbst mit seinem Schattenriß wenig zufrieden; glaubt umgekehrt der Gezeichnete etwa sich wohl getroffen, so murren leicht die anderen, es läge ein fremder Zug im Bilde. Aber ich sage mir, wenn ich die bekannten, einander oft so stark widersprechenden Bildnisse eines Meisters der Vergangenheit betrachte, es sei doch keines davon, sofern es nur ehrlich »nach dem Leben« angefertigt worden ist, ganz unnütz, denn irgendeine kennzeichnende Wesensspiegelung hält es meist doch fest. So wolle man auch nachstehende Skizze nur als einen bescheidenen Beitrag zur Abert-Ikonographie auffassen — der meine wird gewiß nicht der letzte bleiben —, und man möge es den Zeichner nicht entgelten lassen, wenn ihm bei allem Willen zu realistischer Treue hie und da möglicherweise der Stift nicht ganz gehorchen wollte. Ein Lump, wer mehr gibt, als er hat . . .

Was dem neuen Ordinarius der Musikwissenschaft an der Berliner Universität ein ganz besonderes Profil gibt, ist einmal die ungewöhnliche Mischung von Stammescharakteren und dann, hiermit gewiß ursächlich irgendwie zusammenhängend, der nicht alltägliche Werdegang seiner Berufsausbildung. Man denke: Einer aus deutschböhmischem Geblüt, der in Schwaben aufwächst, um schließlich in Preußen auszureifen — und dazu parallel laufend: Einer, der sich zum Musikanten bestimmt fühlt, dann durch die Altphilologie mit allem Ernst hindurchgeht, um schließlich bei der Musikwissenschaft zu landen und hier zu hohen Meisterehren aufzusteigen. Bei manchem anderen hätte diese Mischung von Österreichertum mit Württembergischem, dazu einen Schuß Berlin und Halle, hätte dieser Frontwechsel zwischen reiner Kunst, Büchergelehrsamkeit und Kunstwissenschaft leicht zu unruhvollem Schwanken, einem in sich unbefriedigten, ewig unausgeglichenen Irrlichterieren und Irisieren der Persönlichkeit führen können. Bei Abert hat diese Entwicklung ganz im Gegenteil eine wohlgefestigte Fundamentierung, eine behäbig-behagliche Breite des Wesens nach sich gezogen. Ich sah einmal eine niedliche Bleistiftskizze: Abert von hinten, wie er bei Sommerhitze in Hemdsärmeln das Leipziger Collegium musicum dirigiert; unwillkürlich konnte man sich als Überschrift denken: »Ein verläßlicher *rocher de bronce* unserer Zunft«; oder »Unser Hauptmann geht voran« (er hat wirklich als Hauptmann d. L. während der Stürme von 1918/19 noch in dem Hallischen



R. Dührkoop, Berlin, phot.

Max von Schillings



F. Reinhard, Leipzig, phot

Hermann Abert

Zimmer, wo ich diese Zeilen schreibe, die Bürgerwache kommandiert); oder »Der wackre Schwabe forcht sich nit«. Abert hat, ganz abgesehen von seinen Leistungen, schon mit seiner freundlichen Gewichtigkeit und nicht zuletzt seinem etwas verschmitzten, leis schwäbelnden Humor unserer jungen Disziplin noch in jeder Fakultät bald eine Stellung verschafft, die ihr bis dahin von den vielgeltenden älteren Schwestern gern versagt worden war.

Dem 1871 zu Stuttgart Geborenen hat sein Vater, der dortige Hofkapellmeister Joh. Jos. Abert (1832—1915), vormals Kontrabassist, dann geschätzter Komponist der Programmsinfonie »Columbus«, der Opern »Astorga«, »Ekkehard« usw.,*) ein kräftiges Stück frischen Musikantentums mitgegeben, das ihn mit den stammverwandten Stamitzen, einem F. X. Richter, Filtz, Gluck innerlich verbindet. Nicht nur die Beherztheit, mit der er in Halle bei historischen Aufführungen seiner lieben Robert-Franz-Singakademie**) in die Cembalotasten griff, sondern vor allem die ganze Frische und Prägnanz seines Auffassens von alter und neuer Musik weist auf diese Aszendentenreihe hin. Der Schüler seines Vaters und des Stuttgarter Konservatoriums wäre gern Theaterkapellmeister geworden — zum Heil für die Musikgeschichtschreibung bestand jedoch der alte Abert auf einem »Brotstudium«, und der Sohn befaßte sich in Tübingen mit der altgriechischen Sprachwissenschaft so gründlich, daß er damit nicht nur Staats- und Doktorexamen gewann, sondern im Weltbild der Antike auch die eigentlichen Grundlagen seines gesamten wissenschaftlichen Denkens fand. Sogar in Herzensangelegenheiten blieb er klassischer Philologe, führte er doch nachmals die Tochter des berühmten Hallischen Graezisten Dittenberger zu glücklicher Ehe heim. Die altsprachlichen Studien blieben ihm eine vorzügliche Rückendeckung, als er 1897 zur Musikwissenschaft überging: in glücklicher Erkenntnis seiner Doppelbegabung wählte Abert ein Arbeitsgebiet, das sowohl einen feinfühligen Musikästhetiker wie den sattelfesten Altphilologen erforderte. Er erwarb sich mit den beiden innerlich zusammenhängenden Büchern »Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik« sowie »Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen« rasch Dank und Anerkennung seitens beider Mutterdisziplinen. Für manche seiner musikwissenschaftlichen Fachgenossen freilich, die zu eigenem Schaden seit längerem (trotz Riemann) nichts Wesentliches zur Erkenntnis der tonkünstlerischen Antike beigetragen hatten, war Abert damit auf längere Zeit als »rein philologischer« Außenseiter abgestempelt, zumal er seine Studien in Berlin gerade während des von Bellermann beherrschten Interregnums zwischen Spitta und Kretzschmar getrieben hatte. Bald nachdem Abert sich in Halle als Privatdozent der Musikgeschichte habilitiert hatte, trat er jedoch mit schönem Gelingen den Gegenbeweis an, indem er

*) Hermann Abert schrieb seine Biographie 1916.
**) Ihre Geschichte verfaßte Abert 1908.

eine Schumann-Biographie (für H. Reimanns Sammlung »Berühmte Musiker«, jetzt in vierter, stark veränderter Auflage) herausbrachte, die bei aller historisierenden Reserve doch mit stark künstlerischer Einfühlungskraft der Erscheinung des romantischen Tonmeisters gerecht wurde. Gewiß wäre es »dankbarer« gewesen, in noch schöngeistigerer Form den »Poeten« Schumann zu verherrlichen, und mancher auf Sensationelles erpichte Leser hat sich ein wenig enttäuscht gefühlt, daß Abert z. B. in seinem Mozart-Buch nicht noch weit mehr Novellistisches aus dem Constanzenkapitel »herausgeholt« hat. Aber es gehört nun einmal zu Aberts geistiger Struktur, in Analysen wie Lebensbeschreibungen auf manches stilistische *amabile* und *lusingando* zu verzichten (worin z. B. Kretzschmar ein wahrer Wortvirtuose genannt werden darf und selbst Spitta oft weit blühender sich erging) — er sucht einfach durch vollendete Sachlichkeit und denkbar genaue Abbildung des innerlich Geschauten zu wirken und erreicht so in der Tat eine imponierend gelassene Klassizität der Darstellung, die über bloße Zeitmode erhaben scheint. Daß Abert darum jedoch keineswegs ein schriftstellerischer Nüchterling genannt werden darf, haben gerade die folgenden Arbeiten erwiesen, die fast sämtlich der bunten Geschichte der Oper gewidmet sind und damit Aberts Jugendwünsche auf eine neue, bleibendere Plattform gehoben haben. Neben kleineren Studien über die Oper am Hofe Herzog Karl Eugens, über Piccini, Meyerbeer, Joh. Christian Bach, Paesiello, Händel als Dramatiker, sowie bedeutsamen Einleitungen zu seinen Neudrucken von Bühnenpartituren Jommellis, Dellers und Rudolphs, Palavicinos, Glucks und Pergolesis steht vor allem sein Buch über Jommelli als Opernkomponist, dem er sich auch als Stuttgarter heimatlich verbunden gefühlt haben mag, und als gewaltiges Arbeitsergebnis des letzten Jahrzehnts die große Lebens- und Werkbeschreibung »W. A. Mozart«. Wie in manchem kleineren Referat und manchem den Schülern gestellten Dissertationsthema spürt man auch in dieser bisherigen Hauptleistung immer wieder das wurzelfeste Verhaftetsein in süddeutschem Heimatboden, so etwa in dem (sachlich durchaus begründeten) Hang, Mozart vor dem Überwiegen der österreichischen Einflüsse als den Enkel Augsburgs, den Anhänger des schwäbischen Liederstils herauszumodellieren. Abert hat sodann der Kunst Glucks vielseitiges Interesse geschenkt, was zunächst in der denkwürdigen Lauchstedter Neuaufführung des Orpheus und in den vier von ihm geleiteten Jahrgängen des Gluck-Jahrbuchs nach außen hin in Erscheinung trat. Möge er uns endlich »die« umfassende Würdigung des Opernreformators schenken, die trotz älterer und jüngerer Ansätze immer noch schmerzlich vermißt wird! Was er da unter Mitverwendung des Jahnschen Materials Großes an Mozart getan hat, ist ja noch in aller Munde. Mag mancher aus der älteren Generation auch um den verlorengegangenen, schön frisierten Puppenkopf der sechziger Jahre greinen, so ist doch der Erkenntnisfortschritt, den Aberts Forscherscharf-

sinn gebracht hat, mehr wert: an Stelle des verbürgerlichten Halbgotts ein dionysisch begnadeter Mensch von Fleisch und Blut, der nicht mehr mit lyrischen Phrasen gen Elysium entrückt wird (ich spotte übrigens nicht auf den hochverdienten Jahn, vielmehr nur auf seine Nachtreterlein), sondern der an seinem Dämon tragisch verbrennt. Es ist ja möglich, daß Abert das Problematische, Nachtseitige in seinem Helden ein wenig überbetont hat und man später auch dem unendlich Harmonischen, Euphonischen der Mozartschen Gesamterscheinung wieder mehr Rechte einräumen wird — immer jedenfalls läßt Abert den Genius spüren und hält sich ebenso wohltätig von dem rationalistischen Übersezieren neuerer französischer Kleinforscher wie von der nackten Plattheit ihrer deutschen Epigonen frei. Dann die umfassenden, in Mozarts Biographie eingefügten Gattungsgeschichten — doch ich habe hier Abert zu schildern, nicht sein Buch.

Der akademische Lehrer hat eine wahrhaft glänzende Laufbahn zurückgelegt: 1909 wird er ordentlicher Honorarprofessor, 1918 Titularordinarius in Halle, 1920 beruft man ihn nach Heidelberg an Wolfrums Stelle, aber noch vor Antritt dieser Stellung wird er Erbe der für ihn zum wirklichen Ordinariat erhobenen Lehrkanzel Hugo Riemanns in Leipzig, wo seinem musikwissenschaftlichen Forschungsinstitut die Schüler geradezu zuströmen; bereits drei Jahre später übernimmt er unter denkbar ehrenvollen Bedingungen die Berliner Nachfolge Kretzschmars und vermag das dortige Institut in erwünschter Weise für unser Fach auszubauen. Dieser Aufstieg ist einmal dem prachtvollen Eifer zu danken, den Abert jederzeit an seine Schüler gewendet hat; die planvolle Konzentration und skrupulöse Genauigkeit, mit der er selbst die kleinste Seminarübung jeweils vorbereitet, bedeutet für jeden Zuschauer Genuß, für den Teilnehmer Kraftersparnis und reichen Gewinn — ich selbst bin Augenzeuge, wenn auch niemals sein persönlicher »Schüler« im engeren Wortverstande gewesen. Zum anderen hat Abert, gewiß nicht aus angeborener Pedanterie oder Mangel an Stegreifgabe, sondern aus sehr kluger Selbstbeherrschung und in beneidenswerter Bändigung spontaner Impulse, wohl nie eine unvorbereitete Zeile, nie ein öffentliches Wort von sich gegeben, für das er nicht die volle Verantwortung auf sich nehmen könnte. Mag es dem Kolleghörer im ersten Semester (Abert lächelt manchmal ein wenig über die *juventus pubescens*, die er doch so von Herzen liebt) oft nicht leicht fallen, mit dem Notizbleistift zu folgen, wenn Abert seine »Vorlesung« wirklich in ziemlichem *Allegro aperto* »vorliest«, so fesselt doch auch hier die stets vollwertige und gleichmäßige Gediegenheit des Gebotenen. Übrigens geht in Halle noch die Sage um, er habe gegen etwaige Faulheit und geistige Trägheit unter den jungen Akademikern gewaltig aufbrausen können; da ist es vorstellbar, daß er in solcher Hinsicht in Berlin noch weit straffere Anforderungen stellen wird, als es unter den mehr provinzialen Verhältnissen seiner Anfangsjahre vielleicht immer möglich gewesen ist.

Die stete Besonnenheit Aberts hat ihn davor bewahrt, in begreiflicher Tatenlust sich an allzuviele Ämter zu verzetteln, wie es gerade auf einem Grenzgebiet wie der Musikwissenschaft sich bei anderen schon öfters als Gefahr — zumal nach der Seite praktischer Musikbetätigung hin — gezeigt hat. Abgesehen von der selbstverständlichen Leitung des Collegium musicum dürfte er keinen späten Dirigiergelüsten unterliegen wollen, und trotz unleugbarer Organisationsbegabung auch in weiterem Felde scheint er seine Universitätsstellung durchaus als Zentrum aller Betätigung aufzufassen, was unserem Fach als Hochschuldisziplin und seinen Vertretern nur zum Segen gedeihen kann. Auch trotz solcher Selbstbescheidung warten seiner genug Amtslasten, und es steht nur zu hoffen, daß darüber das für die Folgezeit Wichtigste, Aberts eigene Forschertätigkeit, nicht wie bei manchem in Berlin Gelandeten notgedrungen zu kurz kommen möge. Wir erwarten aus seiner Feder nicht nur eine (durch jüngste, von ihm behandelte Papyrusfunde obendrein angeregte) Neugestaltung des Ambrosschen Bandes über die Musik des klassischen Altertums, sondern noch so manche verheißungsvoll vorbereitete Gabe aus der neueren Musikgeschichte. Wer etwa sein vor einiger Zeit bei Engelhorn erschienenes Bändchen über »Goethe und die Musik« gelesen hat, wird bewundernd eingestehen, daß keiner berufener wäre, eine umfassende musikalische Ideengeschichte zumal des 18. Jahrhunderts zu schreiben oder sie gar zu einer Fortsetzung seiner zwei ästhetisch-geschichtlichen Erstlingsarbeiten für die ganze neuere Zeit zu erweitern.
Aber wie käme es uns Jüngeren zu, da einfach mit Geburtstagswunschzetteln aufzuwarten? Hermann Abert hat uns bisher — er steht erst im zweiundfünfzigsten Jahre — eine solche Fülle reifer musikwissenschaftlicher Gaben beschert, daß wir ruhig abwarten können, was er uns weiter gönnen will. Nur eines wollen wir ihm dazu weiter wünschen: Gesundheit und Schaffensfreude — das übrige wird er schon selber leisten.

JOSEF TURNAU

VON

ANTON RUDOLPH-KARLSRUHE

Josef Turnaus rascher, blendender Aufstieg beweist wieder einmal, wie auch in chaotischen Zeiten die hochkultivierte, empfindungsstarke, dabei zielbewußte Persönlichkeit leicht und sicher ihren Weg findet. Vor kaum fünf Jahren begann er in Neustrelitz seine Tätigkeit als Opernregisseur, wurde dann Oberspielleiter in Rostock, danach in Karlsruhe und nun in *Wien* an der *Staatsoper* — eine kleine, aber wohlausgenützte Reihe von Stationen zum großen Ziele. Josef Turnau kannte Wien schon. Er hatte hier mehrere Semester

Rechtswissenschaft — belegt, studiert hat er in Wirklichkeit Gesang und Bühnenbildkunst, denn ihn drängte es mit dämonischer Macht zum Theater. Aber er hatte seinen festen, praktischen Plan: erst Regiekunst an sich selbst erfahren, ehe er sie an anderen auszuüben begann. So wurde er, den die Natur auch mit einer hübschen Tenorstimme begabte, zuerst einige Jahre Sänger. Mit unermüdlicher Aufmerksamkeit und schärfster Selbstbeobachtung ging er nun allen Erscheinungen nach, die im Bühnen- oder Zuschauerraum von fühlbar eindrucksstarker Wirkung waren. So sammelte er sich einen aus dem Leben gewonnenen Schatz von Erfahrungen und Erkenntnissen, die der nunmehr Fünfunddreißigjährige mit überlegener Gestaltungssicherheit in Leben zurückverwandelt.

Josef Turnau zählt zu den wenigen Künstlern, die um das Raumgeheimnis und das Raumwunder wissen. In Malerkreisen wird ja immer öfter und bänger die Frage aufgeworfen: »Ist die Anwendung der Perspektive nicht ein Fehlgriff, ein folgenschwerer Irrtum? Wohl schafft sie *einen* Raum, aber *den* Raum — den *Welt*raum?« Atmosphärische Dunstfülle ist eben *nicht* Weltraumfülle; jene fällt nur ins Aug', diese aber auch ins Gemüt, in den entzückten, die Formenschönheit des echten Lebens tief und rein genießenden Geist. Man denkt an die Sungzeit-Künstler in China, an Joh. Vermeers »Ansicht von Delft«, an Hans v. Marées bedeutungsvolle Raumgestaltungsversuche. All diese Maler sind bewußt auf den *ganzen* Raum losgegangen, zeigen in ihren Bildern, an was er sich frei und warm entzündet: am klaren, ganz mit Ausdruck gefüllten Rhythmus.

Im gesamten Umfang der Natur gibt es keine Tätigkeit, keine physische Bewegung, keine psychische Regung, die sich nicht *rhythmisch* darstellt, und zwar ganz genau dem Grade ihrer Konzentration entsprechend. Unsere Werturteile über Gegenstände, Taten und Kundgebungen von äußerer oder innerer Kraft beziehen sich letzten Endes einzig auf rhythmische Erscheinungen und Entladungen im Raume. Das Leben ist unbeschränkt reich an den mannigfaltigsten Rhythmen, die Künste und wahren Künstler können sie in Ewigkeiten nicht ausschöpfen. Darum sind die Spenglerschen Resümees und Prophezeiungen Trugschlüsse, denn wo ein Künstler wie Josef Turnau Weltraum und Lebensrhythmus in den reinsten Zusammenklang bindet, da *ist* Kunst. Das besondere Gebiet spielt dann keine Rolle, obwohl nicht zu bezweifeln ist, daß auch in Dichtung, Malerei und Musik wieder schöpferische Potenzen kommen werden und wohl auch schon da sind, in denen sich diese Bindungen ebenfalls vollziehen. Der ungeheure Reichtum liegt da, er kann auf die Dauer nicht übersehen werden.

Jeder Rhythmus, der prall mit Wärme, Glanz und Kraft des ganzen Lebens gefüllt ist (alle Lebewesen sind in besonderen Situationen unbewußt solche Rhythmen), schafft das Raumwunder, oder anders gesagt, fordert den Weltraum zum Mitschaffen heraus. Er ist ja das Zarteste, Weichste, Hingebungs-

vollste, das alles *in* sich und sich selbst *mit* allem verschönt; ohne Rückhalt, ohne Täuschung, aber auch ohne jede Bestechlichkeit. Darum ist er zu gleicher Zeit auch das Strengste, Unerbittlichste und Verschlossenste. Er gibt unbarmherzig jede Halbheit, jede Sentimentalität, jeden laxen Ausdruck, jedes Falscherlebte preis, umschließt dafür aber den echtlebendigen Rhythmus wie mit liebenden Armen, empfängt ihn wie beglückt in seiner durchsichtigen Wesenheit. Denn der Raum, der nichtmathematische, nichtgeometrische ist weder leer noch tot. Die großen Kunstwerke haben alle seine Eigenschaften: die Fülle, die Durchsichtigkeit, die heiße Zärtlichkeit, die tauige Frische, aber auch sein Ablehnendes gegen alle Halbheit, die sich an ihnen vergreift und sich vor ihnen kompromittiert.

Das Wunder des Raumes erkennen und erleben wir am stärksten durch die Theaterbühne. Sie ist im Grunde ja nur ein dürftiger, geometrischer Raum, in den sich jedoch bei rechter Rhythmisierung des Werkes und der Darsteller der große Raum ergießt. Das oft gebrauchte Zitat von »den Brettern, die die Welt bedeuten«, trifft den Nagel auf den Kopf. Welt schmiegt sich herein, Weltraumgestalt. Wodurch? Weil sich ein Raumgestaltendes (Worte, Töne, Melodien, menschliche Bewegungen) in die Weltraumgestalt entlädt, sich in sie einzeichnet, mit ihr in vollkommene Harmonie kommen will.

Auf dem Boden solchen Raumerlebnisses steht Josef Turnau. Für ihn ist die *Oper* das am engsten an die Welt der Rhythmen gebundene Kunstwerk, trotzdem oder weil sie das am meisten stilisierte ist. Ihr großer Apparat verlangt bestimmten Einklang. Turnau fordert, daß Kapellmeister und Instrumentalisten so gut auf der Bühne daheim sind wie Regisseur, Sänger und Chor in der Partitur. Die Sucht, das Orchester für sich und die Bühne für sich prunken zu lassen, gilt ihm als die größte Versündigung am Kunstwerk. Es liegt für ihn ganz und allein in der Partitur beschlossen. Der Opernregisseur muß wie der Kapellmeister in die engsten Konzentrationen des Komponisten schlüpfen können, um wie dieser von dorther zu explodieren und die gleichen Visionen zu erleben. Er erkennt dann, daß der Tondichter nicht nur die Rhythmen in der Seele seiner Gestalten, sondern auch die des Milieus, der Raumwelt erlebt hat. So steht vor des Spielleiters Auge sogleich die den Handlungsvorgängen entsprechende Rhythmik des Bühnenbildes, umspielt von Farben und Licht, die weder grell, geil, noch kitschig sind, sondern in Spiel und Gegenspiel schon Raum, d. h. Stimmung tragen. In diesem Hinblick eröffnen sich für den Opernregisseur ganz neue Wege und Aufgaben, für die Josef Turnaus Leistungen bereits richtunggebend sind. Denn er bestrahlt nicht von außen, sondern läßt von innen her leuchten. Er zieht die Rhythmen der Musik auf die Bühne, gibt sie den droben Gestaltenden unter die Füße, ins Blut und bis in die Fingerspitzen. So ist er der künstlerische Erzieher der Solisten und des Chors, mit dem letzten und höchsten Ziel: die einheitlich erfaßte Musik. Daraus ergeben sich alle Vorzüge, die echter Kunst eigen sind: der große

Duktus, die wohlabgemessene Vereinfachung, die Ballung des Wesentlichen und die Verlebendigung des Ganzen. In Karlsruhe hat Turnau Opern herausgestellt, deren Akte nicht länger als fünf Minuten zu dauern schienen, so gesättigt waren sie mit Inhalt und Leben aus der Partitur. Wenn es *die* künstlerische Tat ist, vor dem Beschauer oder Lauschenden die innige Verschmelzung von Lebensrhythmus und Weltraum erstehen zu lassen, so ist Turnau vorbehaltlos ein Meister. Sicher wird er in Wien, wo er aus dem Vollen schöpfen kann, sein großes Ideal ganz verwirklichen und damit die neue deutsche Opernregie zum Siege führen können.

ERNST KURTH: ROMANTISCHE HARMONIK UND IHRE KRISE IN WAGNERS »TRISTAN«

VON

ALFRED LORENZ-MÜNCHEN

Ein gutes Buch, Heinrich Rietsch, »Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, beschäftigt sich mit den Stileigentümlichkeiten der Musik des in seinem Titel bezeichneten Zeitraums in trefflicher Weise; aber durch die Kürze bedingt, vermag der Verfasser nicht so sehr ins einzelne einzudringen. Es ist daher gut, daß Kurth bei *seiner* Untersuchung dieses Musikstils, die er zeitlich über die ganze romantische Epoche ausdehnt, nur die Harmonik herausgegriffen hat, um diese unter dem Titel »Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹«*) tiefgründig zu behandeln. Das im Jahre 1920 erschienene Buch hat wie desselben Verfassers »linearer Kontrapunkt« so bedeutendes Aufsehen gemacht, daß vor kurzem eine zweite Auflage des Werkes notwendig wurde, die der rührige Verlag Max Hesses herausgebracht hat.

Kritiker einer zweiten Auflage machen es sich meist bequem, indem sie die Änderungen und Zusätze eines Buches besprechen, den übrigen Inhalt aber kraft der Tatsache, daß die zweite Auflage nötig wurde, als sanktioniert ansehen. Kurths Buch indessen ist eine solch geschlossene Einheit, daß es sich innerlich verbietet, einzelne Teile herauszureißen. Wer nicht das Ganze von hohem Gesichtspunkte überschaut, kann nicht in seinen Geist eindringen.

Der geniale Gedanke Kurths war, das Wesen der ganzen romantischen Harmonik aus einem einzigen Akkordklang, dem ersten Akkorde in Richard

*) Verlag: Max Hesse in Berlin.

Wagners »Tristan«, abzuleiten, jener Akkordsphinx, die schon so viele Geister beschäftigt hat. Indem der Verfasser zunächst das Wesen dieses Akkordes bei seinem ersten Erscheinen im Vorspiel feststellt, erklärt er den Begriff der Alterationsspannung. Es ist eine unbedingt richtige Betrachtungsweise Kurths, daß er die äußere Gestaltung eines Akkordes, wie er sich durch seine akustisch-physikalischen Schwingungen ergibt, für unwesentlich hält gegenüber den Energiezuständen, die aus den einzelnen Tönen des Klanges strahlen. Und es ist sicherlich eine der hervorstechendsten Eigenschaften des Verfassers, daß er mit einem ungeahnten Feingefühl, das die tiefste Musikalität offenbart, diese Energien der einzelnen Töne aus den Akkorden heraushört. Der Wille jeder Stimme im Klange wird von ihm mit urgenialer Kraft erkannt. So fühlt er in diesen Akkorden »Weitungsdrang«, in jenen »Verengungsdrang«, je nach der Art der Alterierung ihrer Töne. So kann er durch die tiefe Erfassung des ersten »Tristan«-Akkordes zu dem allgemeinen Satz gelangen, »daß ein Klang nur ein in Tönen aufgefangenes Bild von Spannungen darstellt«. Diese im Akkord schlummernden Spannungen nennt Kurth »potentielle Energie« im Gegensatz zur »kinetischen« der Melodiebildung. Wenn Kurth hier auch dieses Wesen der Klänge aus einem sehr stark alterierten Akkord herausgeschält hat, so wäre es doch irrig, diese Spannungsempfindungen nur auf alterierte Klänge zu beschränken. Denn selbst der simpelste Durdreiklang zeigt die Spannung der leittonartigen Terz nach oben und der gewöhnlichste Molldreiklang will mit seiner Mollterz abwärts. Aber der neue Gedanke Kurths, diese Spannungen aus einem komplizierten Akkordklang abzuleiten und auf das Einfachere zu übertragen, ist entschieden zur wahren Erkenntnis der Harmonik der bessere Weg. Kurth sieht in der Betonung dieses Spannungsprinzips ein besonderes Merkmal der Romantik, deren Wesen er im zweiten Kapitel seiner Grundlagen trefflich charakterisiert hatte.

War also dieser erste »Tristan«-Akkord ein gutes Modell, um aus ihm die Strebungen der romantischen Harmonik abzuleiten, so ging Kurth doch nicht ganz voraussetzungslos an ihn heran. Er hatte uns im ersten Abschnitt seines Buches mit den Grundlagen seiner musikalischen Denkweise bekannt gemacht, wobei er im wesentlichen eine Art grundlegender Ästhetik der Musik bot. Für Kurth liegt das eigentliche Wesen der Musik nicht in den dem Ohr erscheinenden Tönen, sondern in dem ihnen zugrunde liegenden Bewegungszug — im Willen, der unterhalb oder innerhalb dieser Töne lebt. Diese Lehre ist eigentlich nicht neu, deckt sie sich doch mit dem Grundzug der Schopenhauerschen Musikästhetik. Daß der Verfasser aber das Wesen dieser Anschauungen ohne Voraussetzung von philosophischen Kenntnissen jedermann klar zu machen sucht, ist sehr verdienstlich, da heutzutage Schopenhauer, wenn man ihn beim Namen nennt, meist von vornherein abgelehnt wird. Den Ausführungen Kurths aber über die »Innendynamik« der Musik, über Energie und Klang, über die Klänge als Spannungsformen wird

jeder aufmerksame Leser zustimmen müssen. So vor allem den Sätzen: »Jeder Klang ist nur ein gehörmäßig gefaßtes Bild von gewissen energetischen Strebungen.« — »Wer zur Erkenntnis dieser inneren Lebensgestaltung der Harmonik vordringt, dem wird die Musik aus einer Sinfonie der Töne zu einer Sinfonie energetischer Strömungen, die sich breit ausladend im Flusse der Klangentwicklungen auswirken, anschwellen und verfluten.« Endlich: »Die Umsetzung gewisser Spannungsvorgänge in Klänge zu beobachten, ist die Kernaufgabe aller Musiktheorie.«

Diese Kernaufgabe hat nun Kurth, wie ich anfangs ausführte, schon in bezug auf den ersten »Tristan«-Akkord glänzend gelöst. Jede Strebung jeder Stimme ist bis in die feinsten Phasen aufgedeckt.*) Des weiteren aber zeigt der Verfasser noch, wie sich diese Strebungen im Laufe des Dramas umändern, was zu der ehemals sogenannten enharmonischen Umdeutung führt. »Der Akkord erstand erst als ein Bild gewisser Strebungen, gab ihm ihren klangsinnlichen Ausdruck, dieser selbst aber ermöglicht ein Zusammenschmelzen zu einem einheitlichen Klangeffekt, der aus sich wieder das Bild einer ganz anderen inneren Dynamik entstehen zu lassen vermag.« Wie großartig ist hier der komplizierte Vorgang der enharmonischen Umdeutung geschildert, wie liebevoll auf die fast schmerzlichen Richtungsänderungen der einzelnen Stimmen, auf das, ich möchte sagen, qualvoll-suchende Herausstreben der Spannungen nach anderen Polen eingegangen! Wie oberflächlich nimmt sich gegen dieses innere Erfühlen des enharmonischen Vorgangs der schnodderige Spott Schönbergs aus, den er über alle, die sich nicht leichtfertig in unlogisch herumhüpfende Enharmonik finden wollen, witzelnd ausgießt.**)

Mit größter Genauigkeit führt Kurth dann unter sorgfältiger Begründung alle nur denkbaren Umdeutungen des Akkordes durch, alles mit genauen Notenbeispielen belegend. Es folgen dann im nächsten Kapitel die verschiedenen Auflösungen des Akkordes je nach seiner Auffassung. Endlich wird noch dem symbolischen Sinn des Akkordes, den Kurth als das Unerfüllbare, als die Unerlöstheit des Liebessehnens charakterisiert, und in dem er »die Grundspannung des ganzen Dramas« ausgedrückt findet, das Schlußkapitel des Abschnitts gewidmet.

Mit dieser grundlegenden Betrachtung des einen Klanges ist der wesentlichste Punkt aller romantischen Harmonik herausgehoben und aufgedeckt. Der Verfasser versäumt aber nicht, in einem dritten Abschnitt des Buches die geschichtliche Entwicklung klarzulegen, in der die Musik allmählich von der Aufstellung einer einfachen Kadenz bis zu diesem »intensiven Alterationsstil« gelangt ist. Alle Etappen dieses historischen Vorgangs: Einführung und

*) In einer Anmerkung der S. 49 gibt er eine Art Geschichte der Auffassung dieses Akkordes, wie auch ich sie in meiner Formuntersuchung des »Tristan«-Vorspiels (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 1923, Heft 9/10) geben mußte, wobei unsere Meinungen sachlich gleich und nur in den Werturteilen teilweise verschieden sind.

**) Vgl. Arnold Schönberg, Harmonielehre, S. 412, u. a.

Vermehrung der Zwischendominanten,*) Überbreitung der Harmonien mit Nebentonbildungen, Verschleierung der Klänge durch Liegestimmen, Durchgänge und langgedehnte Vorhalte, Ausgreifen nach weiter entlegenen Dreiklängen (zweite, dritte, vierte Dominante, zweite, dritte, vierte Subdominante), Potenzierung der Leittonkraft, Dur-moll-Wechsel, Chromatik und Enharmonik sind deutlich herausgehoben und durch zahlreiche Musikbeispiele aus Werken von Bach, Beethoven, E. Th. A. Hoffmann, Spohr, Weber, Marschner, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Cornelius, Bruckner, Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauß und Reger belegt.

Von dieser Darstellung des allgemeinen historischen Fortgangs wendet sich der Verfasser nunmehr zwei besonderen Gebieten der Harmonik zu und bespricht in zwei weiteren Abschnitten die »klanglichen« und die »tonalen Entwicklungslinien«. Den zersetzenden Energien der Alteration gegenüber entsteht als Gegenwirkung die Klangzusammenballung auf Grund des Terzenaufbaues. Er erkennt (S. 249) ein »Strukturgesetz« des Terzenaufbaues. Sept- und Nonenakkorde werden fast so gewöhnlich wie Dreiklänge und erhalten sogar die Eigenschaften von befriedigenden Lösungsklängen.**) Noch werden sie allerdings nicht zu vollkommenen Abschlüssen verwendet — höchstens ausnahmsweise — aber in Teilabschlüssen werden sie ganz häufig. Die Anerkennung der Undezimen- und Tredezimenakkorde durch Kurth hat freilich etwas Problematisches. Denn man sollte doch nicht übersehen, daß in solchen der erste Terzton fast stets ausgelassen ist, wodurch die Deutung des Klanges als eine Vorhalts- oder Orgelpunktsbildung meistens näher liegt. Ein Klang sei, sagt Kurth, dreifachem Wirkungszusammenhang ausgesetzt:

Seine Wirkung beruhe 1. auf seinem Verhältnis zur zentralen Tonika,
2. auf seinem Verhältnis zum Vorklang,
3. in seinem eigenen absoluten Effekt.

Bei der einfachen tonalen Musik der Klassizität sei die erste Beziehung am stärksten gewesen. Sie hätte sich aber im Laufe der Romantik immer mehr abgeschwächt zugunsten der beiden anderen Wirkungen. »Als Fortschreitungswirkung ist der unmittelbare Effekt zu bezeichnen, der in der Folge zweier Klänge liegt; zu ihm rückte das Schwergewicht in der Harmonik erst, nachdem überhaupt eine gewisse Zersplitterung zur Buntheit von Einzelreizen im gesamten künstlerischen Ausdruckswillen eingesetzt, und das erhitzte energetische Empfinden bereits, wie dies durchwegs zusammenhängt,

*) Wie klar beweist Kurth das Entstehen dieser Gebilde durch lineare Leittonbildungen! Die Chromatik ist das Ursprünglichere. Daraus entsteht erst der zwischendominantliche Leitakkord, der also kein Heraustreten aus der Tonalität bedeutet, sondern im Gegenteil ein betonendes Hineinleiten in die Eckpfeiler der Tonart, die damit zu erhöhter Bedeutung gehoben werden.

**) Sollte übrigens die Lösungskraft der Septakkorde nicht darin bestehen, daß sie so deutlich wie kein anderer Akkord die Tonalität anzeigen? Tritt nach verwirrenden Modulationen ein solcher Akkord als Schluß ein, so empfindet man die beruhigende Rückkehr der Tonart. Den Auflösungscharakter der Nonenakkorde im Beispiel 11 u. a. kann ich nicht fühlen. Ich empfinde mehr eine Pressung.

zur Fülle von Farbenreizen geführt hatte, die das romantische Kolorit kennzeichnet.« Ganz richtig ist, daß in der Romantik ein solcher Zug herrscht. Ich kann dem Verfasser aber nicht beipflichten, daß auch bei Wagner das Schwergewicht darin liege. Denn bei ihm überwiegt meines Erachtens trotz alledem das *zusammenfassende* Moment, da ja die über alles erhabene, konzentrische Urkraft des Wagnerschen Kunstschaffens alles so vereinheitlicht, daß bei ihm eine solche Fortschreitungswirkung nie herau sfällt, sondern nur Sinn hat, wenn sie zu der Grundtonika in Beziehung steht, sei es selbst eine Gegensatzbeziehung. Auch im Abschnitt über die tonalen Entwicklungslinien kann ich mich in bezug auf Wagner nicht mit allen Eindrücken, die durch des Verfassers Darstellung entstehen, einverstanden erklären. Wohl betont Kurth immer das Vorhandensein zweier entgegengesetzter Strömungen in der ganzen romantischen Musik, der zersetzenden und der vereinheitlichenden, »überall entsteht Kampf zwischen Fülle und Einheit«. Und ganz herrliche Worte findet er schon S. 98 über das Ureinfach-Klare in der Musik, das sich bei den wirklich Großen ganz genau so verstärken muß wie das Komplizierte. Er sagt da sehr richtig, man dürfe »nie übersehen, daß gerade die produktive Kraft sich durchaus nicht allein innerhalb der Weiterbildung zu komplizierterer Arbeit offenbart. Was vielmehr auch im ›Tristan‹ (wie schon in den ›Nibelungen‹) Wagners bedeutungsvollste Stärke erkennen läßt, das ist die Kraft und *Ursprünglichkeit*, in der hier selbst die allereinfachsten harmonischen Erscheinungen zu ihrer Wirkung kommen. Seine fast beispiellose harmonische Potenz liegt in einer gewissen *Regenerationskraft*,*) die alle primitivsten Akkordfortschreitungen und Klänge wieder in ganz elementarer Wirkung wie in ihrer ersten Frische erstehen läßt.« Im Laufe der Untersuchung betont Kurth aber doch besonders für den »Tristan« immer die zersetzenden Momente etwas stärker als die anderen. Wer wie ich die hochbedeutenden Sätze in Kurths Buch, die auf die Einheit der Kunstwerke weisen, stark genug empfindet, wird trotz der Anhäufung der Beispiele für das zersetzende Prinzip Kurth richtig verstehen. Eine Gefahr liegt aber doch darin, daß etwas flüchtigere Leser den einen Ast der Entwicklung, der ja zu der Zersetzung unserer Musik in der neuesten Zeit tatsächlich geführt hat, als den Hauptstamm des Baumes ansehen. Wohl liegt in der Fülle Reiz. Künstlerische Befriedigung kann aber nur die Erkenntnis der inneren Zusammengehörigkeit dieser Reize bieten. Divergierendes kann nie ein Lustgefühl hervorbringen. So sehe ich auch im Alterationsvorgang, den Kurth immer als Tonalitätszersetzung bezeichnet, mehr das Vereinheitlichende. Wohl kann die Alteration sehr deutlich *aus* einer Tonalität zu einer Modulation hintreiben; in einer ungezählten Menge von Fällen aber, wie z. B. in allen Akkorden, die auf der übermäßigen Sext beruhen, macht die Alteration das Tonalitätsgefühl im Gegenteil noch viel bestimmter, da

*) Diese Kraft zeigt sich auch in dem geradezu fabelhaften Formensinn Wagners, den ich in meiner Doktorarbeit »Über das Formproblem in R. Wagners ›Ring des Nibelungen‹« nachgewiesen habe.

beispielsweise die genannten Klänge unzweideutig nach der Dominante leiten, während bloße Dreiklänge bekanntlich das Vieldeutigste sind, was es in der Harmonik gibt. Vielleicht wäre es klarer gewesen, manchmal anstatt Tonalitätszersetzung Diatonikzersetzung zu sagen, da chromatische Färbungen eben manchmal die Tonalität deutlicher hervortreten lassen als die vieldeutige Diatonik. Es wäre vielleicht überhaupt gut für die gesamte Theorie, wenn man die beiden Begriffe: Zugehörigkeit der verwendeten Töne zu einer bestimmten Tonart und Beziehbarkeit der verwendeten Klänge auf eine bestimmte Tonika, scharf trennen wollte und nur den zweiten durch das Wort »Tonalität« bezeichnete, während für den ersten das Wort Diatonik auszureichen scheint. Was ich meine, mögen zwei Beispiele erläutern, die Kurth unter Nr. 208 und 211 anführt. Das erste, der Anfang zu Schuberts in B notierten Lied »Sei mir gegrüßt«, enthält im dritten Viertel des ersten Taktes den Akkord $\left\{\begin{matrix} \text{e} \\ \text{cis} \\ \text{f} \end{matrix}\right\}$ und im dritten Takt den Akkord $\left\{\begin{matrix} \text{d} \\ \text{h} \\ \text{f} \end{matrix}\right\}$. Diese Akkorde durchbrechen wohl die Diatonik, können aber doch kaum unter den Abschnitt »melodische Durchbrechungserscheinungen der Tonalität«, unter welchen sie der Verfasser setzt, gezählt werden. Denn nichts kann gerade die Beziehung zur B-dur-Tonika deutlicher machen als eben diese Akkorde, die gar nicht anders können als in die T resp. D von B-dur zu leiten.

Ganz unmöglich kann ich in dem anderen Beispiel, dem 99. Takte der zweiten Szene des ersten »Tristan«-Aktes (ein Takt vor Kurwenals Worten: »Hab' acht«), eine »Tonartsdurchbrechung« erblicken, wie sie Kurth wegen des Gegeneinanderstehens chromatisch verschiedener Formen der gleichen Tonstufe annimmt. Der hier vom Blech gehaltene A-dur-Akkord ist doch fünfte Stufe von d-moll, und die Streicher, die in dem abwärts ziehenden Schleifer c und b berühren, geben mit diesen Tönen der melodischen Molltonleiter auch die d-moll-Tonart viel deutlicher an, als wenn sie sich diatonisch nach dem gehaltenen Akkord richteten und durch Ergreifen von cis-h das Dominantische des Akkordes auslöschen würden. Durch diesen Widerstreit in der Diatonik wird also die Tonalität d-moll nicht durchbrochen, sondern sogar *doppelt* betont. Dem Meister ist die Betonung der Tonalität wichtiger als kleinliche Übereinstimmung minutiöser Klangwirkungen. Dieser Fall ist übrigens gar nichts Neues; etwas ganz Ähnliches macht Beethoven im Schlußsatz der Fünften, wenn er 31 Takte vor dem Schlußpresto das fis der Harmonie durch ein f des Pikkololaufes und im nächsten Takte das As der Harmonie durch ein a desselben Instrumentes durchstreicht. Auch hier wird die Tonalität C-dur nicht durchbrochen, sondern im Gegenteil doppelt betont, weil gerade durch diese Differenz im Klang das Wechseldominantische des fis und das Subdominantische des as zur größten Klarheit kommt. Durchbrochen wird die Diatonik, die Tonalität aber verstärkt. Mit dieser Auseinanderhaltung

zweier Begriffe glaube ich *klärend* auf die Ausführungen Kurths einwirken zu können. Denn ein *grundsätzlicher* Unterschied zwischen unseren Ansichten scheint mir, abgesehen von diesen beiden Beispielen, nicht zu bestehen, trennt Kurth doch im Abschnitt III,5 seines Werkes die chromatische Alteration (Streben eines Tones aus dem Akkord heraus) von der Nebentoneinstellung (Streben eines Tones in den Akkord hinein) mit größter Schärfe. In einer Anmerkung der S. 308 geht er sogar so weit, die Sechtersche Harmonieauffassung trotz ihres größeren Alters für destruktiver zu erklären als die Riemannsche. Es kann eben ein Satz, mag er noch so sehr mit Chromatik gespickt sein, tonal einheitlicher wirken als ein diatonisch einfacherer, der sich die Mehrdeutigkeit der Dreiklänge zunutze macht. »Nicht die Weitung der Tonart an sich ist also destruktiv,« sagt Kurth S. 308, »sondern die Hinwendung an Einzelwirkungen, die Art des Schauens, die psychologische Einstellung.« Die Erkenntnis Kurths, daß die Tonalität eines Musikstückes (z. B. des »Tristan«-Vorspiels) klar werden kann, selbst wenn der Tonikaklang gar nicht erscheint (V. Abschnitt, 1. Kapitel), ist eine der bedeutendsten Feststellungen des Buches und beweist den Sinn des Verfassers für das Konstruktive.

Nach einem VI. Abschnitt, in dem der Verfasser sehr fein auch die impressionistischen Züge, die sich in der romantischen Musik finden, nachweist, und mit Heranziehung von weiteren Stellen aus Griegs, Chopins, Pfitzners, Debussys, Mussorgskijs, Ravels Werken eine Brücke zur allerneuesten Musik schlägt, beschenkt er uns im Schlußabschnitte seines Werkes noch mit einer Untersuchung, die mehr bietet, als der Titel des Buches versprochen hatte. Greift er doch hier von der Betrachtung der Harmonik auf eine klare Darstellung der »unendlichen *Melodie*« über, wie sie Wagner im Musikdrama geschaffen hat und wie sie nach ihm auch von der Instrumentalmusik aufgegriffen worden ist. Die Wirksamkeit besonders der von Kurth sogenannten »Entwicklungsmotive« in dem Bewegungszug der unendlichen Melodie aufgedeckt zu haben, ist besonders wichtig und verdienstvoll und gegenüber der »dilettantischen Musikführerweis'«*) ein glänzender Fortschritt. Für die historische Auffassung scheint es mir hochbedeutend, daß Kurth in der unendlichen Melodie ein Wiedererstarken der Bachschen linearen Polyphonie erblickt. Jedoch fällt dieser auf die melodische Entwicklung gerichtete Abschnitt keineswegs aus dem Ganzen heraus, da es Kurth besonders darauf ankommt, die Wirkungen der romantischen Harmonik auf die unendliche Melodie und insbesondere deren Rückwirkung wiederum auf die Harmonik zu zeigen.

Das ganze Buch gewinnt durch die reiche Fülle der Notenbeispiele an innerem Wert. Diese sind in der zweiten Auflage noch bedeutend vermehrt, wobei Bruckner mit besonderer Liebe bedacht ist. Die Beispiele aus »Tristan« sind alle dem Klavierauszug Bülows entnommen, der, wie Karl Grunsky in verschiedenen wichtigen Schriften**) nachgewiesen hat, an etlichen Stellen das

*) Vgl. Hans Pfitzners »Neue Aesthetik der musikalischen Impotenz«.
**) Vgl. Karl Grunskys Buch über die Technik des Klavierauszuges (Breitkopf & Härtel 1911).

Partiturbild zugunsten pianistischer Spielbarkeit geändert hat. Da Kurth aber ersichtlich fast überall die Partitur verglichen hat, so tut das der Untersuchung keinen Eintrag. Nur einmal im Beispiel 326 hat er dies versäumt, was ich als gewissenhafter Begutachter nicht unerwähnt lassen darf, weil er in der zweiten Stimme ein Bachsches Dreitonmotiv wiedererkennen will, während dieses nur eine pianistische Umgestaltung von fünftonigen Schleifern ist. Es ist schade, daß dieser kleine Lapsus in die zweite Auflage übergegangen ist, die ja als Ganzes eine Bereicherung und Vervollkommnung bedeutet.

In dem mir zugewiesenen Raume ist es leider nicht möglich, alle die bedeutenden Gesichtspunkte, von denen das Buch voll ist, zu beleuchten. Mit dem Vorstehenden glaube ich das Allerwichtigste herausgegriffen zu haben. Der aufmerksame Leser aber wird noch eine unermeßliche Fülle von Anregung und Aufschlüssen finden, wenn er sich in Kurths Gedankengänge, die für die wissenschaftliche Erkenntnis der Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts von unschätzbarem Werte sind, vertieft. Daß diese in einem gewissen Hell-Dunkel der sprachlichen Ausdrucksweise niedergelegt sind, ist kein Fehler, formt doch deren Übereinstimmung mit dem romantischen Hell-Dunkel des Stoffes das Buch zu einem stilvollen Kunstwerke. Und die Blitze, die aus der Fülle der Notenbeispiele aufleuchten, erhellen alles so klärend, daß es eine große innere Befriedigung gewährt, dieses von ursprünglichem Geiste erfüllte Werk zu studieren.

ZUR STILFORSCHUNG IN DER MUSIK

BEMERKUNGEN UND BETRACHTUNGEN ZU ERNST KURTHS ROMANTISCHE HARMONIK UND IHRE KRISE IN WAGNERS »TRISTAN«

VON

HERMANN WETZEL-BERLIN

Um das ungemein bedeutungsschwere Werk *Ernst Kurths* auch von anderem Gesichtspunkt betrachtet zu sehen, lassen wir hiermit eine gegnerische, zumindest abseits stehende Auffassung zu Worte kommen, die allerdings nur Einzelheiten des Kurthschen Buches herausgreift und nicht dessen Wege und Inhalt darstellt.

Die Schriftleitung

Ein Teil unserer Musikforscher findet weniger und weniger Genüge an der Beschreibung von Einzelerscheinungen und engbegrenzten Zusammenhängen. Man spürt in ihren Arbeiten den Drang, sich über solch genügsames Interessenehmen zu erheben und umfassende geschichtliche Zusammenhänge zu finden, wie auch zu der reinen theoretischen Quelle des musikalischen Bewußtseins hinabzusteigen. Nach Ursprung, Weg und Ziel der

Kultur zu forschen, fesselt diese Geister heute mehr als das zufriedene Verweilen bei ihren Früchten. Alle — Kunstwissenschaftler wie -gestalter — verlangen nach Richtlinien, weil man wohl fühlt, daß man nicht stehenbleiben kann, wo man heute angelangt ist. Jede stilkritische, d. i. stilvergleichende Tendenz ist als Kennzeichen eines Sich-Besinnens in der Kunstwissenschaft zu begrüßen. Sie gibt dem Buche *Ernst Kurths*, »*Romantische Harmonik*«, das (1919 erschienen) in einer zweiten erweiterten Auflage bei Max Hesse in Berlin vorliegt, Wert und Bedeutung.

Die Geschichtschreiber bevorzugen heute Sammelbegriffe wie Gotik, Renaissance, Barock, Klassik, Romantik, um sich das Chaos der Kulturströmungen zu entwirren. Als erste Leitfäden mögen sie nötig und dienlich sein. In ihnen sind zahlreiche Einzelfäden zusammengedreht. Erst wenn man diese hat (wozu man den Leitfaden auflösen muß), wird man sich einem Verständnis geschichtlicher Zusammenhänge nähern, das immer erst nach vorausgeschickten Ahnungen und Konstruktionen erreicht wird.

* * *

Dem vorliegenden Werk stehen die Begriffe *Klassik* und *Romantik* leitend voran. Durch Herausarbeitung des zwischen ihnen waltenden Gegensatzes soll die Musik um 1850 gegenüber der um 1800—1820 in Beethoven gipfelnden Klassik charakterisiert werden. Ähnlich ist das von Kurth in seinem vorauf veröffentlichten Werke »Grundlagen des linearen Kontrapunktes« auf den Gegensatz von Barock und Klassik — den Stil Bachs und der Wiener Meister hin — versucht worden. Die Verwendung so allgemein gebräuchlicher kultureller Sammelbegriffe für die Musik kann man (wie gesagt) gelten lassen, wenn man sie nur als ungefähre Andeutungen einführt und sie in ihrer musikgeschichtlichen und musikästhetischen Sonderbedeutung genauer bestimmt. In dieser Bestimmung wird die eigentliche Leistung musikwissenschaftlicher Arbeiten von der Art Kurths zu suchen sein. Die Lösung einer solchen Aufgabe wird man von ihnen heute aber kaum fordern dürfen. Was sich der Verfasser unter romantischer Geistesrichtung vorstellt, sagt er zusammenstellend im zweiten Kapitel seines Werkes »Die psychologischen Grundlagen der romantischen Harmonik«. Die musikalische Romantik wird dort als ein Zweig am Baume des von 1800 ab üppig emporschießenden romantischen Bewußtseins beschrieben.

Klassisch und Romantisch sind aber doch weniger historische oder beschreibend psychologische Sammelbegriffe als vielmehr ästhetische, richtiger noch kulturelle Zweckideen. Sie sollen zwei Möglichkeiten der Bewußtseinseinstellung angeben. Zu ihrer Ergänzung bedürfte man noch einer dritten Idee, der des rationalistischen oder scholastischen Kulturbewußtseins, man könnte es auch ein realistisches nennen, gegenüber dem klassisch-idealistischen und dem romantisch-sensitiven. Das realistisch-vorklassische Bewußtsein stellt

sich einseitig auf die gegenständliche Erscheinungswelt ein, die romantisch-sensitive neigt dazu, alles in Gefühl zu verflößen, die klassische vereint beide Tendenzen harmonisch in sich und ist ebenso gegenstandbetonend als gefühlgesättigt. Das ist Schematismus, aber nur ein solches Verfahren führt überhaupt erst durch das Chaos der kulturellen Strömungen hindurch. Ein unendlich Mannigfaches durch ein Schema übersichtlich zu machen, heißt noch nicht, es in das Schema hineinpressen. Dieses muß Instrument und Mittel bleiben, die Idee der Kultur Endzweck des Verfahrens.

Läuft also eine jede stilgeschichtliche Untersuchung künstlerischer Entwicklungen darauf hinaus, ein Kunstwerk, einen Künstler oder eine Epoche als klassisch, vor- oder nachklassisch zu erkennen, so wird ein solches Bestimmungsverfahren nicht naiv gehandhabt werden dürfen. Man wird auf die unendlichen Verschlingungsmöglichkeiten stets hinweisen müssen, wird das Romantische in der Vorklassik, scholastische Züge in der Romantik nachzuweisen haben, wird auch nicht davor scheuen dürfen, ein Überwuchern scholastischer Gesinnung im vorklassischen künstlerischen Schaffen nüchtern und zünftig-zopfig, ein Zerfließen der Gestaltung in der Nachklassik Rückgang ins Elementare und Nochnichtorganisierte zu nennen. Selbst ein Irren in solchem erkenntnistheoretischen Systemisieren und ästhetischen Bewerten wird immer noch erhellender sein als ein objektiv gemeintes, in Wahrheit jedoch nicht weniger subjektives, aber doch unentschiedenes bloßes Beschreibenwollen, das an der Überfülle der Tatsachen scheitern muß. Diesem Los ist Kurth als Stilkritiker kaum entgangen.

Er konnte ihm nicht entgehen, weil er durchaus nicht über den Stilrichtungen steht, auch nicht den klassischen Standpunkt einhält, den für den Musikforscher angemessensten, weil von ihm aus am ehesten ein Überblick über Werden und Vergehen der Kunstströmungen zu gewinnen ist. Vielmehr ist Kurth Romantiker, dem künstlerischen Fühlen wie seinem Denken nach, und zwar *Spät*romantiker unserer Tage. Wagner und Bruckner sind ihm künstlerische Idealgestalten, *neben* Bach und Beethoven, was sie nicht sein können, man müßte eben den Idealbegriff leugnen, indem man ihn verdoppelt.

Solch unverhehltes ästhetisches Beurteilen ist heute schlecht beleumundet und nicht Kurths Sache. So meint er (S. 28, Anm.): Der Stil der typischen Spätromantiker, wie Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner unterscheide sich von dem der Klassiker nicht durch ein geringeres Können, sondern durch einen anders gerichteten Willen. — Man kann nur, was man will, und umgekehrt will man auch wahrhaft nur, was man kann. Wollen und Können sind nur die zwei-einige Ausstrahlung des energetischen Bewußtseins und nicht voneinander zu trennen. *Hohes* Können heißt: das Könnenswerteste wollen; es gibt aber auch einen auf verhältnismäßig Belangloseres vorwiegend gerichteten Kultur- oder Kunstwillen, mit dem notwendig ein geringeres Können verbunden ist.



Josef Turnau



Rudi Stephan

Dieser Kunstwille (es ist der spätromantische der genannten Männer) ist individuell notwendige prinzipielle Abkehr vom höchsten und eigentlichsten Ziele alles kunstmusikalischen Gestaltens: vom rhythmischen Organisieren in der Zeit und im Tonraume, ist Bevorzugen der elementaren sinnlichen und metrisch schmückenden Ausdrucksmittel, ist Streben nach äußerlichen Wirkungen an Stelle des Ringens um eine höchste innere Zweckform und ihre unersetzbare seelische Schlagkraft. Hierzu bringt der Kunstwille der Spätromantiker nicht mehr die Kraft auf; es fehlt das Können. Zu müde, den entsagungsvollen, keineswegs erfolgbringenden Kampf um das reine hohe Kunstwerk zu kämpfen, wollen und betonen sie einseitig, was sie eben nur noch können: das elementare Stürmen, das Prunken, das immer stärksten Eindruck auf die Massen der Musikkonsumenten macht. Dieser typisch spätromantische Kunstwille ist kein vollkünstlerischer mehr, er streift gegenüber dem Klassischen ans Dilettantische, und liebäugelt mit der Mischung der Kunstgattungen. Schließlich (wir erleben es) wird der Kunstwille der Spätromantiker Orgiasmus; der des klassischen Musikers bleibt inbrünstige Verhaltenheit, entsagungsvolle Arbeit im Dienste einer »strengen Herrin«.

* * *

Kurths spätromantischer Kunstgeschmack erzeugt notwendig seine parallele musikwissenschaftliche Denkrichtung. Als Klangtheoretiker meidet er die strenge Richtung aufs System. Sie würde ihn auch seinen Meistern gegenüber in Verlegenheit bringen. Doch sie lag ihm von Anfang an nicht, wie seine früheren Bücher bereits gezeigt haben.
Einem Leitsatze wie dem am Kopf des Buches: »Harmonien sind Reflexe aus dem Unbewußten« widerspreche ich durchaus. Mir sind sie tonräumliche Erscheinungsformen im Bewußtsein und als solche etwas Wohlgeordnetes und Klares. Bevor man ihren Charakter als Bewußtseinsfaktor nicht ergründet hat, sollte man sich um ihre unterbewußten Untergründe keine Sorge machen.
Kurth versteht Harmonielehre (S. 163) als »Umsetzung energetischer in klangsinnliche Erscheinungen«. Dieser Grundgedanke seiner Klanguntersuchungen ist wertvoll, ja unumstößlich und für den Nur-Musiker neu und beherzigenswert. Seine Fassung bedürfte freilich noch einer Reinigung. Sie ist zu sensualistisch und physiologisch. »Potentielle und kinetische Energie« sind, wenn auch nur Metaphern, Wendungen, die den Bewußtseinsvorgang nicht als solchen erkenntnistheoretisch objektivierend entwickeln, sondern ihn ins Physiologische herunterziehen. Wie ich Kurth verstehe, will er sagen: Musik ist eine am akustischen Empfindungsstoff ausgewirkte Erscheinungsform des allen sinnlichen Erscheinungen zugrunde liegenden Bewußtseinsmechanismus. Er aber sagt z. B. S. 3: »Der Blick in die Musik ist durch Klänge verhängt.« Ebensogut oder noch berechtigter könnte man den Klang statt Vorhang eine Bühne nennen, auf der das Bewußtsein sein vereinheit-

lichendes, erhellendes Spiel spielt, oder ein Fenster, das das Bewußtsein einzudringen und an die Arbeit zu gehen lockt.

»Die Umsetzung gewisser Spannungsvorgänge in Klänge zu beobachten, ist die Kernaufgabe aller Musiktheorie« (S. 2). Die Spannungsvorgänge, die doch nur die Gefühlsanhänge des eigentlichen Bewußtseinsvorganges sind, der ein ewiges Sondern und Vereinen von Bewußtseinssetzungen ist, dürfte man nicht so in den Vordergrund der theoretischen Untersuchung schieben. Doch das begleitende Gefühl fesselt heute die Musiktheoretiker meist mehr als der (es mit sich führende) erkenntnistheoretische Gedanke oder Vorgang.

Bei diesen flüchtigen Andeutungen des Gegensatzes zwischen unseren musiktheoretischen Standpunkten muß es hier sein Bewenden haben. Solche Grundfragen sind in einem Referat nicht zu erledigen; ein Hinweis muß genügen. Mir erscheint Kurths Untersuchungsweise zu wenig gegenständlich nüchtern und kritisch, dagegen aber zu gefühlsbetont. Ein feingeistig feuilletonistischer Einschlag in seiner Darstellung erschwert eine exakte, systematische und methodische Behandlung. Er führt zu Sätzen wie: »Die Romantik wird das Zeitalter der Terzen« (S. 178). Er gibt ihm Termini wie »sattfarbige Weitung der Harmonik«, »Klangeindunkelung«, »gesättigtere Reizwirkungen in harmonischem Kolorit«, — »Befreiung der Linie in die große Unbegrenztheit«, »Zurückfühlen zur reinen Liniendynamik« ein, die akustisch-musikalische Erlebnisse ins optische Gebiet oder noch ferner fort verlegen, die aber, gerade indem sie unter der Grenze des klar Faßlichen und streng Logischen bleiben, etwas von der Stimmung der Tristan-Musik mit sich führen. Allen Romantikern unter den Lesern wird das genügen, ja lieber sein als nüchtern-scharfe Aufhellung. Die Inbrunst und Feinnervigkeit Kurths, die aus allen Seiten spricht, ist mir nicht entgangen. Ich freute mich zahlreicher sensitiver Sätze, wie z. B. jenes, der vom ersten Tristan-Klange sagt: »Er hat etwas vom Ausdruck eines kranken Blicks«, oder dieses: »Es ging durch die Musik von ihren Innentiefen her ein Beben« (S. 30). Aber von einer klangtheoretischen Untersuchung, die eine Stilepoche zusammenfassen und damit zu einer kommenden hinleiten will, verlange ich anderes.

* * *

Der Theorie der Tonfolge wendet sich Kurth in den breiten Ausführungen über die unendliche Melodie zu. Hier hätte er erst sagen müssen, was die endliche, d. h. eine nicht nur agogisch empfindbare, metrisch faßbare, sondern darüber noch rhythmisch organisierte strophisch geschlossene Melodie der Klassiker und aller reinen Musiker ist, um nachweisen zu können, wie Wagner von ihr abweicht. Tritt man von dort an seine unendliche Melodie heran, so erkennt man sie als ein Entartungsprodukt, das der rhythmisch klaren und metrisch bestimmten Fassung sich zu entziehen strebt, und bei den elementaren sinnlichen Wirkungen beharrt (S. 507, »Die Romantik drängt vielfach zu Rudimentär-

formen zurück«). Zu solchem Verwildernlassen der Tonfolge gehört eine künstlerische Rücksicktslosigkeit, in der Wagner verhängnisvoll vorbildlich war. Bach und Beethoven mühten sich dagegen um eine immer vollendetere rhythmische Organisation ihrer Tonfolgen. Ihr raffiniertes Entwickeln aus klarsten Unterlagen heraus verkennt Kurth (S. 477). Er hört nicht, daß die Mehrzahl der Melodien aller großen Meister eine höchst ungleichmäßige Tonfolgestruktur haben, und daß am ehesten der reife Bach und Beethoven Muster unendlicher Melodien aufgestellt haben, d. h. solcher, die über die Strophengrenzen fluteten, ohne diese doch zu mißachten.

Das tonräumlich lineare Moment wird in diesem Buche weniger betont. Es ist in dem voraufgegangenen Werk vom linearen Kontrapunkt in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt worden, nachdem es von der Musiktheorie zuvor allgemein vernachlässigt war. Es wird wahrscheinlich Kurths besonderes Verdienst bleiben, das Nachdenken auf das metrische Fließen der Linie unabhängig und vor der tonräumlich rhythmischen Organisation ihrer Haftpunkte gelenkt zu haben. Auch einige Abschnitte des vorliegenden Werkes, wie der von den »motivischen Grundbewegungen« S. 465, bauen die Lehre von den tonräumlich-metrischen Ausdrucksfaktoren (Figuration) weiter aus und suchen nach neuen Unterlagen für sie.

Ich deutete bereits an, daß mir Kurth mehr für hermeneutische, das assoziative Element in der Musik betonende Erörterungen begabt erscheint als für formale musiktheoretische Untersuchungen. Dort bewährt sich seine höchst reizbedürftige, feinnervige Romantikernatur. Bisweilen nähert sich seine Darstellung bedenklich jener musikalischen Deutungsart, die als ein Nebengeschenk der Kunst Wagners zu üppiger Blüte gekommen ist, z. B. wenn er meint, ein paar bisher nicht beachtete steigende oder fallende Tonbeziehungen im Tristan wären kraft dieser ihrer primitiven metrischen Eigenschaften imstande, »die dunklen leitenden Gewalten des Weltgeschehens zu versinnbildlichen« (S. 502). Zu solchen und ähnlichen, die rein musikalisch-theoretische Fragestellung beeinträchtigenden hermeneutischen Auslassungen wird man leicht geführt, wenn man den Dunst spätromantischer Mischkunst zu lichten versucht zu einer Zeit, wo wir das gesetzliche Gefüge klassischer Werke noch nicht klar zu erkennen vermögen. Wo Kurths Ausführungen den (mir erfreulicheren) Charakter von psychologischer und musiktheoretischer Analyse annehmen, wie z. B. in dem gelungenen Abschnitte von der »zwiefachen Ausstrahlung des Bewegungsausdruckes« (S. 488 ff.), da hat man den Eindruck, daß solche Einsichten ebensosehr oder mehr aus absoluten Musikwerken gezogen sind.

* * *

Kurths Buch fesselte mich vornehmlich als Bekenntnisschrift für die Geschmacksrichtung unserer heute tonangebenden Kunstmusiker. Als solche nimmt es vielleicht den ersten Platz ein durch Offenheit und Gründlichkeit der Aussprache und lädt somit, wie wenige Bücher dieses Kreises, den Abseitsstehenden zur Gegenäußerung ein. Nur durch entschiedenes Entgegenstellen von Geschmacksbekenntnissen (ohne sich überzeugen zu wollen) kann unsere Kunstlage beleuchtet werden. In dieser Absicht bemerke ich noch:
So wenig man durch Stimmensammeln und Abzählen der Urteile die höhere Zweckmäßigkeit einer ästhetischen Geschmacksrichtung vor einer anderen zu beweisen versuchen darf, so gibt es doch auf dem Felde der Kunst eine Instanz, der man (mit Kant) den Namen *Gemeinsinn* geben mag. Die Idee dieses Gemeinsinns steht über jedem ästhetischen Urteilen, auch über dem im sinnlichen Reiz- und Triebspiel noch vorwiegend befangenen. Alles künstlerische Bewerten zielt letzthin nach Allgemeingültigkeit, so fern es ihr auch noch stehen mag. So muß man jedem, dem Kunst eine ernstliche Angelegenheit des Lebens ist, das Ansinnen als sein gutes Recht, ja »gleichsam als Pflicht« zugute halten, *seinen* Geschmack als den richtigen, d. h. als den allgemeingültigen, menschenverbindenden hinzustellen. Die menschenvereinigende Macht der Kunst ist nur eine Idee; im Empirischen ist die Kunst leider oft eine Schranke zwischen den Menschen. Eine unerbittliche Aufrüttlerin, zeigt sie, in wie weiter Ferne uns noch echte Menschheitskultur liegt. Das mit ehrlichem Bedauern sich gegenseitig zu sagen, ist Pflicht, die Kurth aber übertreibt. Sein Eifer geht so weit, daß er gelegentlich (S. 330, Anm.) den, der ihm im Künstlerischen nicht beipflichtet, der Albernheit, »Autoritätenheuchelei«, ja kurzweg moralisch unlauterer Gesinnung zeiht. Dergleichen gibt es leider, denn reines ästhetisches Urteilen ist eine ideale Forderung, die ebenso selten erfüllt wird, wie absolute sittliche Freiheit oder logische Konsequenz, und damit muß man sich abfinden. Ein wissenschaftliches und ästhetisches Urteil müßte gelassener ausfallen, und solche Gereiztheit überzeugt am letzten in künstlerischen Angelegenheiten.

* * *

Die Tatsache, daß sich der Zahl und dem Gewicht nach bedeutende Verstandes- und Geschmacksurteile gegen *Wagner* und die ihm verwandten Geistes- und Kunstrichtungen seit ihrem Auftreten bis heute angesammelt haben, möchte ich nicht gegen Kurths Überwertung der Kunst des Bayreuthers anführen als einen Beweis, daß sein Buch für eine nur recht bedingte Schönheit wirbt. Ich stelle diese Tatsache nur fest und füge hinzu, daß die Loslösung von diesem machtvollsten Vertreter einer auf Prunk und Wirkung um jeden Preis gerichteten Kulturepoche erfreuliche Fortschritte macht. Das langsame Aufsteigen eines Geistes wie *Carl Spitteler*, Selbstbekenntnisse und Absagen an den Dichter Wagner, wie die eines Thomas Mann sagen, daß dieser ge-

fährliche Verblender bald seine Macht verloren haben wird. Die Musiker, die am tiefsten in seine Zauberwelt verstrickt sind, hinken hier naturgemäß nach. Sie sind noch beschäftigt, *Bruckner*, einen mit intellektueller Insuffizienz geschlagenen Mann, als »Meister der Form« und Vollender Beethovens zu entdecken. Ich glaube, hier liegt der Gipfel der ästhetischen Verwirrung, und Kurth hat ihn im Verein mit A. Halm und einigen anderen wölben helfen. Mir erscheint die Überschätzung der Musik Bruckners darum besonders symptomatisch für den spätromantischen Geschmack, weil sie die Unterwertung der intellektuellen Urteilskraft, die bei jedem Kunstgenie, wenn auch nur latent und potentiell verhalten mitwirkt, von seiten unserer Theoretiker und Ästheten beweist. Wer Beethovens *und* Bruckners Sinfonien gleicherweise liebt, beweist, daß er sich der für einen großen Musikbau typischen, rhythmisch-organisierenden Ausdrucksfaktoren nicht bewußt geworden ist. Für ihn ist Komponieren gleich Improvisieren, und das ist es in der Tat für die Mehrzahl unserer Musiker. Eigentliche Tonkünstler, d. h. bewußte originale Gestalter gibt und gab es zu allen Zeiten immer nur ganz wenige. Wer die wahrhaft staunenswerte Ausnahmenatur eines Bach oder Beethoven erkannte, wird für Künstler wie Wagner oder Bruckner nur als Gegengestalten Interesse haben.

* * *

Mir scheint, unsere Kunstforscher begeistern sich zu willig für schwer vereinbare Gegensätze und verwechseln zu oft das Interessante mit dem Schönen. Nichts aber ist kunsterzieherisch bedenklicher, denn es befördert die allgemeine Ratlosigkeit. Produktive Generationen, die einen Kunststil hatten, waren beschränkter, aber selbstgewisser in ihrem Geschmack. Alle typisch künstlerischen Geister müssen einen einseitigen rigorosen Geschmack haben, nur befangen in ihrem, als höchste Gunst erschauten Schönheitsideal. Einseitigkeit des Geschmacks bedeutet immer höchste Energie des Erfühlens, sei es eines berauschenden oder eines reinigenden Glückes. Je verfeinerter das Individuum, je ausgewählter die Nahrung. Der Omnivore hat wohl die größte Aussicht, die Erde mit seiner Art zu besiedeln, der künstlerische Mensch aber kann hier nur ein absonderlicher flüchtiger Gast sein.

RUDI STEPHAN

EINE ANSPRACHE

VON

KARL HOLL-FRANKFURT a. M.

Er ist einer von den Toten des Weltkrieges. Sie alle, Unzählige, haben auf unsere Verehrung Anspruch. Doch er, der einzelne, der Künstler, ist uns besonders teuer. Denn er hat in seiner musikalischen Sphäre einen einsamen Rang eingenommen und schon in jungen Jahren eine Bedeutung gewonnen, die uns berechtigt, von seiner Berufung zu reden. Wir sehen in Stephan, bildlich gesprochen, einen Stern, der in der Abendröte eines Menschheitstages aufglomm, uns zunehmenden Lichtes in die Morgenröte eines neuen zu geleiten. Wir sehen in ihm, nüchtern-sachlich und geschichtlich gesprochen, einen musikalischen Mittler zwischen der verlöschenden Romantik der Jüngstvergangenheit und der dämmernden Klassik einer erwünschten Zukunft. Als solch ein Mittler ist Stephan zugleich ein Stück Prophet gewesen. Doch sein Bestes, Entscheidendes steht außerhalb zeitlicher Beziehung, besteht in der starken, weiten und zentrierten Persönlichkeit, in der Eigenart und Macht ihres menschlich-künstlerischen Wesens und Wesensausdruckes.
Stephan ist »eine Natur«; in Goethes Sinne. Wer das erkannt hat, wer des Künstlers Wirken innerhalb seiner Epoche und innerhalb seines Kunstbezirkes erlebt und verspürt hat, dem erscheint seine Entwicklung wie von guten Genien nach dem Bedürfnis der Zeit geleitet.
Aus der Mischung des väterlichen, rheinhessisch-bäurischen und des mütterlichen badisch-bürgerlichen Blutes erstand ein südwestdeutscher Typ von Eigenwillen und offenen Sinnen, von Disziplin und Weichheit, von Güte und Reinheit des Herzens; im ganzen vermittelnd zwischen germanischer und romanischer Art, doch wurzelnd und webend im deutschen Wesen. Ernst, Innerlichkeit, Verantwortungsgefühl — diese Wahrzeichen deutschen Kunstschaffens, haben auch Stephan den Weg gewiesen. Dieser Weg aber führte den schon im Knabenalter von der Musik Besessenen nach vorzeitig abgebrochener Gymnasialzeit durch die Werkstätten von Bernhard Sekles (Frankfurt) und Rudolf Louis (München) in raschem Laufe in die Freiheit eigenen Schaffens.
Das Ziel dieses Schaffens? Musik und nichts weiter.
Die Romantiker haben die »Musik als Ausdruck« gepflegt und gedeutet; Plänkler der Moderne die »Musik als Form« dagegen ausgespielt. Stephan mochte solche auf Einseitigkeit hinauslaufende Spaltung nicht anerkennen. Er wußte, daß große, dauernde, »klassische« Kunst nur aus der Durchdringung der beiden Zeugungselemente erwachsen kann, daß ihr Ausdruck geformt und ihre Form Ausdruckes voll sein muß. Um keinen Zweifel darüber auf-

kommen zu lassen, verzichtete er auf jedes herkömmliche Formschema, auf jedes Programm, jede poetische Überschrift und nannte als erster unter den jungen deutschen Musikern und mit beispielgebendem Erfolg seine nach selbstgestellter Regel gefügten Kompositionen, soweit sie rein instrumentaler Art sind, nur »Musik«: »Musik für sieben Saiteninstrumente« — »Musik für großes Orchester« — »Musik für Geige und Orchester«. Und wie in diesen Grundfragen ästhetischer Anschauung und Gestaltung, so beschreitet er auch in musikalisch-stilistischer Hinsicht den Weg der Zusammenfassung.
Die Stunde seiner Geburt hat Stephan noch in den Zauberkreis des übermächtigen romantischen Tondichters Richard Wagner versetzt. Musik als Ausdruck, als Ausdruck poetisch-dramatischer Idee und tiefer geistiger Schau, als legitime Gefährtin des Gedankens wie des gedanken- und gefühlsbefrachteten Wortes, trat vor die jugendlich empfängliche Seele; das noch unaufgeschlossene Gemüt des Knaben vornehmlich durch den Rausch einer schier grenzenlosen Klangsinnlichkeit und Klangseligkeit berückend. Der erwachende Jüngling hat dann staunenden Auges und Ohres den Aufstieg des neuen Gottes Richard Strauß miterlebt; des Meisters, der sich zwar auch dem romantischen Ausdrucksideale verschrieb, ja sogar dessen klangliche Mittel zu unerhörter Virtuosität ausbaute, der zugleich aber auf Grund eines kräftigen Erbes an unmittelbarem Musikertum und auf Grund sorglicher klassizistischer Schulung Musik auch als unbefangenes Spiel und als eigengesetzliche geistige Gestaltung zu schauen und zu schaffen imstande war. Doch welch ein Unterschied im Schicksal und Wirken der beiden Meister! Wagner hat als Opfer und als Bezwinger seines Dämons mit epochaler Wirkung die Blüte der deutschen Romantik in Tönen zusammengefaßt und ihren Geist mitbestimmt. Sein Nachfahre Strauß, Träger eines leichteren Loses und Genosse einer die romantische Idee mehr und mehr veräußerlichenden, dem Übermute der Aufklärung und der Zerstreuung verfallenden Zeit, ist deren Lockungen in manchen Zügen seines Schaffens gefolgt, ja erlegen. Dieser Unterschied aber ist Stephan, dem jüngeren, unzeitgemäßen, innerer Hoheit vollen, bei aller Bewunderung für die echten Werte von Straußens Schaffen, auf die Dauer nicht verborgen geblieben. Der Aufstrebende sah sich zur Frage nach dem tiefsten Grunde seiner Beobachtung gedrungen und erkannte die Götterdämmerung der Romantik, der romantischen Musik wie des romantischen Geistes schlechthin. Er sah Wotan-Wagner in die Verklärung der Sage eingegangen, Loge-Strauß indessen erschien ihm zugleich als Element der Auflösung wie des Neuaufbaues; doch keinesfalls als dieses Neuaufbaues Erfüller. War dieser künftige Neugestalter sonst etwa schon in Sicht? Gab es wenigstens Anzeichen für sein Nahen? — Zu sehen war er noch nicht. Und was etwaige Vorzeichen anlangt, so wurden damals wohl Symptome einer Umbildung des musikalischen Stiles und des gesamten Weltgefühles bemerkbar; doch wie weit sie den Aufgang, wie weit den Untergang ankündigten, war einstweilen noch kaum zu er-

kennen. Es galt also für Stephan nach der Abrechnung mit der Vergangenheit, sich in der Gegenwart selbst zurechtzufinden, sich ganz allein mit ihr auseinanderzusetzen.

Doch wie sah diese Gegenwart aus? — Da war einmal die von Debussy ausgeprägte Klangfarbenkunst, Impressionismus genannt. Eine zwischen Ursprünglichkeit und höchster Verfeinerung pendelnde, überwiegend mittelbare Art der Gestaltung. Meist von stofflichen oder geistigen Vorgängen und Vorstellungen ausgehend, suchte sie lediglich deren klanglichen Abglanz zu geben und betrieb deshalb einseitig die Auswertung der akkordischen und überhaupt der klangsinnlichen und koloristischen Ausdrucksmittel, während sie die melodische und organisch-konstruktive Seite der Musik stark zurücktreten, ja fast verkümmern ließ. Da war ferner, um die Person von Arnold Schönberg kreisend, der sogenannte Expressionismus, eine wesentlich vom Intellekt und Willen angetriebene Gestaltungsart, die, anfänglich als Reaktion auf den Impressionismus, die melodisch-lineare Seite der Musik fast bis zur mathematischen Künstelei überspannte und den Klang zum Ausdrucksmittel zweiten Grades herabdrückte, bald aber auch wieder in fanatischer Rationalisierung jener Klangfarbenkunst den Akkord zum Selbstzweck musikalischen Ausdruckes erhob und zu chaotischem Treiben entfesselte. Stephan sah in beiden Richtungen notwendige und anregende, weil das Ausdrucksgebiet der Musik erweiternde Gärungserscheinungen. Er hielt sie der aufmerksamen und teilnehmenden Beobachtung wert, zumal da er ihre Keime in sich selbst entdeckte. Doch konnte er sich andererseits der Einsicht in ihre geistige und zeitgeschichtliche Begrenzung nicht verschließen. Indem er die Gestaltungsprinzipien dieser beiden Hauptrichtungen der gärenden Moderne teils als Anregungen in sich aufnahm, teils selbsttätig aus sich heraus entwickelte und indem er diese gegensätzlichen Stilelemente einer zusammenfassenden Überwindung unterwarf, ist es ihm gelungen, sich eine Tonsprache zu schaffen, die ohne Leugnung ihrer historischen Herkunft bemüht und fähig ist, das Empfinden der jüngsten unromantischen Gegenwart im Echo seines individuellen Schöpfertumes zum Ausdruck zu bringen. Die allgemeine Prägung dieser Tonsprache ist durch Stephans Verhältnis zur Exotik mit bestimmt; denn Stephan hat die Kunst der sogenannt primitiven Völker nicht als modische Schablone, sondern als Beispiel artverwandter naturhafter Gestaltung aufgefaßt und in sich fortklingen lassen. Auch Regers Stil, der ja in gewissem Grade schon Impression und Expression einbezieht und dabei doch fest im Boden der großen klassischen Tonkunst gründet, ist auf Stephans Musik nicht ohne vorbildlichen Einfluß geblieben. Die besondere Bedeutung aber empfing diese Tonsprache, wie gesagt, durch Art und Ausmaß der Persönlichkeit des Komponisten.

Die physiologische Fundierung dieser Persönlichkeit ist vorhin schon umrissen worden. Über ihr Ausmaß soll hier nur knapp gesagt werden, daß es unge-

wöhnlich war und ins Heroische zielte. Hoch über der Eitelkeit und Ichsüchtelei des durchschnittlichen Berufskünstlertums stand dieser wirklich Berufene, unter dem Zwange der gefühlten Berufung bestrebt, sich des anvertrauten Pfundes würdig zu erweisen, sein Wesen durch nie rastende Läuterung, Weitung und Erhöhung ins Überpersönliche, Gemeingültig-Bedeutungsvolle zu steigern. Wieweit Stephan dieses Ideal erreicht hat, wieweit er es bei längerer Lebensdauer noch hätte erfüllen können, darüber gehen die Ansichten begreiflicherweise auseinander. Es gibt Leute, die in Stephan tatsächlich den »kommenden Mann«, jenen ersehnten Gründer eines neuen musikalischen Mythus oder zumindest den unmittelbaren Vorläufer eines derart bahnbrechenden Neuformers gesehen haben und noch sehen. Es gibt andere, die, fortschrittstrunken und wahrhaft oberflächlich, von ihm abgerückt sind, weil seine musikalische Sprache angeblich »schon wieder überholt« sei. Doch in einem finden sich alle, denen er überhaupt nahegekommen, zusammen: in der Anerkennung seiner jedenfalls ganz ungewöhnlichen Erscheinung und Begabung.

Die hat sich in großen Zügen zunächst in den Frühwerken: »Musik für sieben Saiteninstrumente«, »Liebeszauber« (für Bariton und Orchester) und in den ersten Liedern angezeigt, ist dann in den Musiken »für großes Orchester« und »für Geige und Orchester« deutlicher und reifer hervorgetreten und schließlich in der Oper »Die ersten Menschen« am mächtigsten und auffälligsten offenbar geworden. Wir bewundern an diesem kleinen, aber schwerwiegenden Lebenswerke die gedrungene Kraft des Melos und Rhythmus, die Klarheit der Formung, die Reinheit des Kolorits und die Schlichtheit, Wahrheit, Wirklichkeit der Empfindungssprache. Halten wir uns diese seine Tugenden in ihrer Gesamtheit und Verbundenheit vor Augen, ziehen wir zur Vervollständigung des geistigen Aspektes etwa noch den Gefühls- und Gedankengehalt der von Stephan vertonten Dichtungen heran, der von den Dominanten Liebe und Tod beherrscht wird, dann erkennen wir, daß der aus romantischer Tradition durch die Richtungen der tastenden Gegenwart hindurch zu neuer gesammelter Gestaltung gelangte Komponist als ein musikalischer Künder des im schmerzlichen Krampf des Krieges erst vollends geborenen »neuen« Menschen und »neuen« Geistes gelten darf. Jenes Menschengeistes und Geistmenschen, der nach dem »Schein« der Vergangenheit ein neues »Sein« der Gegenwart und Zukunft aufzurichten entschlossen ist.

Doch die feindliche Kugel hat vor dieser Sendung des Künstlers nicht haltgemacht. Sie hat ihre Schuldigkeit getan und den achtundzwanzigjährigen Unteroffizier Stephan, der im Zivilberuf Musiker war und als solcher schon weithin sichtbar aus seiner Generation hervorragte, einfach niedergestreckt. Uns bleibt nur die Trauer um den Toten und das Werk des Lebendigen.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (4. November 1923, Berlin). — »Musik und Wortklang« von *Leonore Kühn*. Die Verfasserin bespricht das neue Buch »Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart« von Erich Wolff und Karl Petersen ablehnend und kommt zu dem Schluß, daß dieses Werk über Musik in Wirklichkeit ein tatsächlich *musikfeindliches* Buch zu nennen ist, da es alle Musik vom Standpunkt des Dichters und nicht dem des Musikers betrachtet.

— Nr. 552 (28. November 1923). — »Das Genie in Geldnot«, ein bisher unbekannter und ungedruckter *Brief Richard Wagners* vom 15. April 1847 aus Dresden. Es handelt sich hier um einen Brief, von dem der Adressat unbekannt ist; das Autograph befindet sich in der Sammlung Georg Schweitzers in Berlin. Leider ist es durch Raumknappheit uns versagt, den ganzen, sehr langen Brief Wagners hier zum Abdruck zu bringen, doch seien einige wesentliche Stellen hier wiederholt. Der an einen »*verehrtesten Herrn und Freund*« gerichtete Brief enthält zunächst eine Entschuldigung, daß der Schreiber sich mit der Bitte um ein »*Heilmittel, das ich bereits kenne und Ihnen genau bezeichnen kann*«, an den Adressaten wendet. Wagner präzisiert in folgendem sein »*Übel*«. Vor zwei Jahren (also 1845) schrieb er die letzte Note an der Partitur des »Tannhäuser«. Seitdem besteht alles Vollendete in einem einzigen Akte einer neuen Oper. Er findet, von Sorgen und Kummer überhäuft, nicht die Zeit zu ruhiger Arbeit. Sein »*Chef*« vermittelte ihm zwar vor einem Jahre (1846) eine Anleihe aus dem Theaterpensionsfonds, deren Höhe aber Wagner, gedrängt durch die Not des Augenblicks, zu gering angegeben und erbeten hatte. Er hofft nun auf die Aufführung seines »Rienzi« in Berlin, durch die er »*nicht nur eine Vermehrung seines Rufes, sondern namentlich auch seiner Einnahme*« entgegensieht. Doch er hat »*keinen sehnlicheren Wunsch, als diese bevorstehende Wendung seines Schicksals in Ruhe abwarten zu können*«. Seine Bitte um pekuniäre Unterstützung richtet sich im folgenden nun nicht allein an jenen »verehrten Herrn und Freund«, sondern er hofft auch, »*daß eine so freundliche und reiche Dame, wie Madame Klapperbein, vielleicht nur zu wissen brauchte, wie es um einen Menschen seines Gleichen steht und wie ihm zu helfen wäre, um sich der Gelegenheit selbst zu freuen, wie ein guter Geist da erscheinen zu können, wo dieses elende Geld und die daraus entstehende Sorge die Blüten des Geistes zu verderben droht*«. Auch weiterhin ist von Madame Klapperbein die Rede. Er bittet gerade den Adressaten als »*gegenseitigen Freund*« um seine Vermittlung bei Madame, ihm ein Darlehen von 1000 Talern, die er sich verpflichtet am 1. Mai 1848 und am 1. Mai 1849 in Raten von 500 Talern mit den üblichen Zinsen zurückzuzahlen, zu gewähren. »*Wollen Sie nun mein Fürsprecher sein und mich der freundlichen Teilnahme der Madame Klapperbein empfehlen?*« Und weiter versichert Wagner beide, den Vermittler und die Geberin, seiner »*unvergänglichen Dankbarkeit, die er offen auszusprechen nie Anstand nehmen würde, denn überhaupt habe er keine Scheu zu tragen, es der Welt zu verbergen, wie schwer es ihm wird, auf dem ihm vorgezeichneten Wege vorwärts zu schreiten, da sie selbst* (Madame Klapperbein) *ja weiß, daß sein Dichten und Trachten kein unwürdiges sei*«.

GERMANIA Nr. 304 (2. November 1923, Berlin). — »Vom Nationalen und Internationalen der Musik« von *Heinz Hakemeyer*. Der Verfasser weist nach, daß die Musik trotz ihrer allen verständigen Sprache nicht international gewollt sein darf, sondern ihre Wurzeln im Nationalen haben muß. Nur eine wirklich national geborene Musik werde auch internationale Bedeutung gewinnen können. Der Autor legt dies an Beispielen dar: »So paradox es klingt, aber Tatsache ist's, wie die Musikgeschichte es beweist, daß nur nationale Komponisten, deutlicher gesagt: Komponisten von durchaus nationaler Eigenart — dauernde internationale Bedeutung haben, dagegen die sich international gebärdenden Komponisten nur zu bald der Vergessenheit anheimfallen. — Damit man mich nicht falsch versteht, möchte ich nebenbei bemerken, den Begriff ›national‹ in der Kunst nicht mit dem der Politik identisch zu setzen, wie nur zu gern von manchen Seiten eine Verwirrung der Begriffe herbeigeführt wird. Das Nationale in der Kunst ist die unbewußte Hervorhebung des durchaus völkisch Eigenartigen von seiten des Komponisten das Hervorkehren des Persönlichen. Jeder große und wahre Künstler kann nicht anders denn national sein. International sein ist gleichbedeutend mit dem Verleugnen der eigenen Persönlichkeit.«

HANNOVERSCHER KURIER Nr. 567 (29. Oktober 1923). — »Der Orchesternachwuchs« von *Th. W. Werner*. Der Verfasser zeigt, daß heute vom Orchestermusiker weit mehr verlangt wird als früher. Dies ist insbesondere bedingt durch die immer subtiler und »solistischer« werdende Art der Instrumentation, die sich der Kammermusik immer mehr nähert. Darum sei sorgfältigstes Studium und vorsichtigste Auswahl geboten.

LEIPZIGER TAGBLATT (28. Oktober, 25. November 1923). — *Hans Schnoor* fährt in der Veröffentlichung von *Mahler-Briefen* an Max Staegemann fort (»Aus Gustav Mahlers Leipziger Zeit«). Der erste Brief aus Prag (kurz vor seinem Antritt in Leipzig) spricht von den Sorgen um Engagements und Spielplan. Doch noch waren ihm auch hier die Schwingen gebunden. Andere Briefe zeigen den jungen Kapellmeister im Kampf um eine ihm würdige Stellung, die ihm in Leipzig versagt blieb. So schied er — und wie konnte es bei Mahler anders sein — ohne Groll nachzutragen. Der letzte Brief vom 20. Dezember 1888 aus Budapest zeigt Verehrung — ja fast Liebe — für Staegemann, mit dem er auseinandergegangen war mit einem schmerzlichen Mißklang.

OSTSEEZEITUNG Nr. 442 (Stettin). — »Musik und Schule« von *F. Sudan*. Anknüpfend an die Denkschrift des Ministeriums läßt der Verfasser einige Auszüge daraus folgen.

— Nr. 467. »Von deutscher Seele« von *W. Riezler*. Anläßlich der Erstaufführung in Stettin eine Einführung in Pfitzners große Kantate.

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT Nr. 502 (24. November 1923). — »Stuttgarter Gluck-Erinnerungen« von *Wilhelm Widmann*. Verfasser gibt einen historischen Überblick der Gluck-Pflege in Stuttgart von der ersten Gluck-Aufführung am 12. Mai 1784 bis auf den heutigen Tag. Bildet doch die Wiedererweckung der »Alkestis« in der ursprünglichen Wiener Fassung am Landestheater den Gegenstand lebhaftesten Interesses.

SÜDDEUTSCHER MUSIKKURIER (Fränkischer Kurier) Nr. 293 (25. Oktober 1923, Nürnberg). — »Theater und neuklassischer Tanz« von *Lotte Neelsen*. — »Neue Forschungen über die Musik der primitiven Völker« von *Felix v. Lepel*.

— Nr. 307 (8. November 1923, Nürnberg). — »Meine Liebe zur Musik« von *Richard Wetz*. — »Richard Wetz« von *Peter Raabe*.

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 523 (4. November 1923, Berlin). — »Gesellschaft, Staat und Musik« von *Adolf Weißmann*. Der Verfasser überblickt die immer brennender werdende Not unseres Musiklebens. Er sieht mit Schrecken völlige Verödung. Es folgen daraus Winke und Fingerzeige, wie die Lahmheit des Musiklebens aufgerüttelt werden kann, wie dem Künstler geholfen werden muß, seine Werke dem Publikum zugänglich zu machen. Der Autor zeigt, wie der Staat Möglichkeiten besitzt, der Kunstverödung zu steuern. Der »Gesellschaft« ruft Weißmann mahnende Worte zu, auch das ihrige an einem notwendigen Rettungswerk zu tun. »Aber täuschen wir uns nicht: das Entscheidende kann nur von innen heraus geschehen. Aus den Kreisen der Gesellschaft müssen in dieser Zeit drohender geistiger Verödung und des überhandnehmenden Kitsches die Antriebe zu einer Weiterbildung des Musiklebens kommen. Künstlerische Menschen sammeln sich in Privathäusern; ein neues Werk erklingt hier wie von ungefähr zum ersten Male; man stimmt ihm zu, fördert seine öffentliche Aufführung. Das war einmal, in dem Berlin vor hundert Jahren, vor Beginn eines Betriebes, so Sitte. Schon heute geschieht es wieder, heute in einer völlig veränderten Zeit, wo ein großer Teil der Produktion auf das Kammermusikalische zielt. Denn es fehlt nicht an Förderern. Aber ihre Zahl muß wachsen. Weiter: junge Menschen treten zusammen und bilden kleine Orchester. Das regt die Produktion an. Man sieht, es gibt Kraftquellen genug, eine deutsche öffentliche Musik zu speisen. Aber alle für sie in Betracht kommenden Mittel müssen frei nebeneinander wirken. Das Musikleben als produktive Leistung: ein Ziel, auch heute, gerade heute erreichbar.«

— *Wilhelm Altmann* spricht über »Die Notwendigkeit einer internationalen Bibliographie der Musikliteratur« in dem Anzeigenblatt der Deutschen Musikalienhändler: *Musikalienhandel und Vereinswahlzettel* (Nr. 55, 2. November 1923, Leipzig).

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 44—47 (2., 16. November 1923, Berlin). — »Atonale Geschichtsklitterung« von *Hans Joachim Moser*. — »Waldemar v. Baußnern« von *Hermann Keller*.

HELLWEG Heft 42 (17. Oktober 1923, Essen). — »Das Deutsche in der Musik« von *Reinhold Zimmermann*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 9 (November 1923, Wien). — »Der schaffende Tonkünstler und die Musikkritik« von *Paul Marsop*. — »Der Übermäßige« von *Paul Bekker*. — »Philipp Jarnach« von *Hugo Leichtentritt*. — »Operetten von Opernkomponisten« von *Ernst Decsey*. — »Zehn Jahre Konzerthaus« von *R. St. Hoffmann*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 27—30 (27. Oktober, 10. November 1923, Köln). — »Joseph Meßners Kirchenwerke« von *Otto Ursprung*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 43—47 (24., 31. Oktober, 7., 21. November 1923, Berlin). — »Unbekannte Liszt-Briefe« von *Felix v. Lepel*. Sechs Briefe an Felix Draeseke. — »Die Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft in Kiel« von Prof. *Bessell*.

DER TÜRMER XXVI/1 (Oktober 1923, Weimar). — »Max Reger« von *Hugo Holle*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 17 (November 1923, Leipzig). — »Auseinandersetzung über das Wesen der neuen Musik« von *Alfred Heuß*. — »Richard Kaden« von *Fritz Reuter*. Der Verfasser widmet im vorliegenden dem in Dresden vor wenigen Monaten verstorbenen Musikpädagogen R. Kaden einen warmen Nachruf. Er erzählt kurz sein Leben, um sich bei seinem Wirken und Schaffen aufzuhalten und den im Leben verkannten und unbeachteten bedeutenden Mann nach seinem Tode der Mitwelt ins Gedächtnis zu rufen. — »Zwei Schubert-Opern« Entgegnungen von *Fritz Busch* und *Georg Göhler* in dem wohl allen noch erinnerlichen Streit, in dem Göhler behauptete, Buschs Schubert-Bearbeitungen seien Fälschungen des Originals und voller gröblicher Unrichtigkeiten. — »Händels ›Saul‹ in szenischer Darstellung« von *Rudolf Steglich*.
Bonmot hier eine Stelle finden: »Lohengrin in der Mädchenschule. Aus dem Aufsatze einer höheren Tochter: ›Feierlich werden die Glücklichen in das Brautgemach geleitet. Nachdem Lohengrin lange gesungen, kann Elsa sich nicht länger bezwingen und fragt ihn, welchen Geschlechts er sei.‹ «

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Jahrg. VI, Heft 1 (Oktober 1923, München). — *Heinrich Rietsch:* »Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied«. — *Eigel Kruttge:* »Aus den Reisetagebüchern des Grafen Ludwig von Bentheim-Burgsteinfurt«.

DIE MUSIKANTENGILDE VI/8 (September 1923, Altona-Wolfenbüttel). — »Ein Wort zur Verständigung« von *Hermann Keller*. Verfasser richtet sich gegen die neue Auffassung, die reine Musik vom durchaus Seelischen, vom »Gefühl« scharf getrennt sehen will. — »Bach-Hausmusik« von *Theodor Wallenberg*. — »Max Reger und unsere Zeit« von *Siegfried Günther*. Der Verfasser weist nach, daß die unleugbar starke Persönlichkeit eines Reger für die Entwicklung moderner Musik eine durchaus notwendige war, die bisher nur zu oft verkannt wurde. Er zeigt Wege zum tieferen Verständnis Regerscher Kunst. — »Ein Ritornell« von *Ekkehart Pfannenstiel*. Anküpfend an ein achttaktiges Thema eines Liedes von Armin Knab weist der Autor daran die Ritornellform nach und zeigt die formale Meisterschaft des Komponisten.

AUSLAND

BERNER TAGBLATT. — »Der Fall Josephs-Legende« von *Gustav Renker*. Verfasser, von dem demnächst im Amalthea-Verlag ein Buch über Richard Strauß erscheinen wird, erinnert zunächst an den Streit und das Anathema-Geschrei, die sich nach Erscheinen der »Josephs-Legende« — besonders im Lager der Strauß-Gegner — erhoben. Im weiteren wird dann gezeigt, wie der Meister durch diese Ballettmusik den großen Schritt getan hat, das Ballett aus seiner bisherigen Oberflächlichkeit zu reißen. Die Musik wird bis ins einzelne zergliedert und das Werk als ein Meisterwerk, wohl eines Strauß würdig und von einem bahnweisenden Wert, dargetan. Vor allem eine ausführliche, tiefgehende und erschöpfende Arbeit über die »Josephs-Legende«, ein Werk, das bislang von Musikern recht stiefmütterlich behandelt wurde.

DER BUND Nr. 504 (25. November 1923, Bern). *(Nachdruck aus den »Süddeutschen Monatsheften«.)* — »*Hans v. Bülow* und der Zirkus Hülsen«. Hans v. Bülow hatte am 4. März 1884 in der Philharmonie in Berlin coram publico vom »Zirkus Hülsen« gesprochen, womit die unter der Leitung Herrn v. Hülsens stehende Kgl. Hofoper in Berlin gemeint war. Die Folge davon war, daß das Ministerium des Kgl. Hauses Bülow den Titel eines »Kgl. preußischen Hofpianisten« entzog, und zwar natürlich »unter dem Ausdruck lebhaftesten Bedauerns«. Den Brief, den Bülow als Antwortschreiben sandte, lassen wir hier folgen:

Ew. Excellenz haben mir durch die gef. Mittheilung vom 10. d. einestheils eine große Überraschung, andererntheils eine nicht geringere Genugthuung gewährt. Erstere, insofern es mir seit zwanzig Jahren (seit meinem Weggange von Berlin 1864) unbekannt war, daß man Allerhöchsten Ortes sich gemüßigt gesehen hat, mich unter die sog. Hofbeamten zu zählen; letztere durch die Aufhebung einer solchen Unrechtmäßigkeit. Aus diesem Grunde bedaure ich von Ew. Excellenz »Ausdruck lebhaftesten Bedauerns« keinerlei Gebrauch machen zu können, indem ich mir vielmehr aufs innigste dazu Glück wünsche, mit meinem Namen nicht mehr in der Gesellschaft höchst zweideutiger Subjekte an einem Hofe, mit dessen Kunstbildung nur derjenige weiland Sr. Majestät des Königs Cetewayo*) concurrieren darf, figurieren zu müssen.

Meiningen, 11. April 1884. Dr. Hans v. Bülow.

PRAGER PRESSE Nr. 314 (15. November 1923). — »Gustav Mahler und die russische Musik« von *Jan Nevole.* Verfasser schildert die Bemühungen Mahlers um die Einführung der Werke Tschaikowskijs außerhalb Rußlands.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 22—26 (20. Oktober, 3., 10., 17., 24. November 1923, Zürich). — »Zu Mozarts Don-Juan-Ouvertüre« von *E. Refardt.* — »Max Regers Chorwerke« von *Hugo Holle.* — »Gute Operntexte« von *Eduard Fueter.* — »Die Schicksale der Festmesse Beethovens« von *Karl Grunsky.*

DER AUFTAKT Heft 9 (25. Oktober 1923, Prag). — »Das moderne Händel-Opernproblem« von *Hugo Leichtentritt.* Der Autor wirft einige Fragen auf, die er dann ausführlich beantwortet; so erklärt er zunächst die Wandlung, die wie mit einem Schlage eine Händel-Renaissance hervorrief. Er geht dann tiefschürfend auf den Stil der Händel-Oper und die Einstellung ein, die von dieser verlangt wird, um zum Schluß ihre Auswirkung auf die »Moderne« zu berühren. »Glucks Ballettpantomimen auf der Bühne« von *Max Arend.* — »Richard Strauß, Lully und Couperin« von *Alfred Rosenzweig.* Ein interessanter Beitrag zur Entwicklungsgeschichte von Richard Strauß, der ihn einmal wieder so recht als »Meister« erscheinen läßt. — »Das neue ›Bach-Klavier‹« von *Adolf Aber.***) — »Johann Dismas Zelenka« von *Otto Schmid.*

THE SACKBUT IV/4 (November 1923, London). — »Musik im Tagebuch von John Evelyn« von *Jeffrey Pulver.* Sehr wertvolle, interessante Reflexe auf die Musik des 17. Jahrhunderts in England werfen die Aufzeichnungen aus dem Tagebuch John Evelyns, eines glänzenden Hofmannes jener Zeit. — Über »Moderne Musik, ihre Würdiger und Herabsetzer« schreibt *Jerome Hart.* Der Verfasser wendet sich gegen einen Artikel, der in einem Organ der modernen Musiker erschienen ist, in dem gesagt wird, daß die moderne Musik besser von den musikalisch Unerzogenen gewürdigt und verstanden wird als von den musikalisch Gebildeten. — *G. Reston Malloch* spricht über das Verhältnis von »Dichter und Komponist« zueinander. — *Adelmo Damerini* schreibt einen ausführlichen Artikel über »Alfredo Casella und die italienische Musikrenaissance«. Zu Beginn dieses Jahrhunderts, sofort nach dem lärmenden Erfolg der Mascagni-Opern, begann eine neue Epoche für die italienische Musik. Und zwar ging man einerseits an eine Erneuerung der Oper, die nicht länger mehr im alten Gleise weiterlaufen konnte, andererseits tauchte der Wunsch auf, wieder musikalische Formen aufzunehmen, die außerhalb des Theaters lagen: geistliche, Lied- und Instrumentalkompositionen. Die erste Bewegung brachte die teilweisen Versuche von Puccini, Zandonai, Montemezzi, Respighi hervor und das Wiederaufleben des Gedankens der komischen Oper in Pizzetti. Die zweite Bewegung befaßte sich mit der Gründung einer jungen italienischen sinfonischen Schule. Eine der Hauptkräfte, die diesen Wechsel hervorgebracht hat, ist Alfredo Casella. Auf dem Felde der Instrumentalmusik ist er das, was Pizzetti dem Musikdrama ist: der Pionier der Renaissance. Große Aktivität herrscht tatsächlich unter der jungen Generation, die durch Casella inspiriert ist; seine Begeisterung hat ein heiliges Feuer in die Herzen der jungen Italiener gelegt, das gute Resultate zeitigen muß.

THE MUSICAL TIMES Nr. 969 (November 1923, London). — *William Wallace* setzt seine Ausführungen über den »Kapellmeister und seine Vorläufer« mit einem Kapitel über »Die Entwicklung des kirchlichen Rhythmus« fort. — Einen launigen Aufsatz über die »Begeisterung in der Praxis« schreibt *Edwin Evans.* — *Rosa Newmarch* gibt eine ausführliche Analyse der

*) Cetewayo = König der Zulukaffern (1873—1884 in Eschowe).
**) Siehe auch »Die Musik« XV/11 (August 1923) Karl Maendlers »Bach-Klavier«.

Kantate op. 16 »Von den vier letzten Dingen« des tschechoslowakischen Komponisten Ladislav Vycpálek. — *Harvey Grace* schreibt weiter über »Rheinbergers Orgelsonaten«.

IL PIANOFORTE Heft 11 (November 1923, Turin). — *Ildebrando Pizzetti* setzt seine didaktischen »Briefe an einen jungen Musiker« fort. — *Attilio Cimbro* handelt über »Atonalität« mit Notenbeispielen von Debussy, Oboukoff und Schönberg. — »Die musikalische Wissenschaft bei Leonardo da Vinci« von *Raffaello de Rensis*. Während Leonardo als Maler, Bildhauer, Architekt, Mathematiker, als Beherrscher militärischer, flugtechnischer und philosophischer Wissenschaft sowie als Dichter anerkannt und behandelt worden ist, hat man von seinem Verhältnis zu einer einzigen Kunst, der Musik, nichts gehört. Jedoch weist der Verfasser nach, daß Leonardo bereits in seinem »Traktat über die Malerei« das ästhetische und wissenschaftliche Problem der Musik in Angriff genommen hat und diese Kunst in der Klassifikation der Künste nicht nur vor die Poesie, sondern auch vor die Bildhauerkunst stellt. Er nennt die Musik die Schwester der Malerei; allerdings: die jüngere Schwester. In weiterem deutet der Verfasser auf das musikalische Empfinden, das in Leonardos Werken — besonders im »Abendmahl« und in der »Mona Lisa« — zum Ausdruck kommt, spricht von seinem Verkehr mit dem berühmten Instrumentenbauer Lorenzo da Pavia, genannt Gunasco, und mit den Instrumentalisten Giriberto, Giangiani und Gherardino, die er liebgehabt und bewundert habe, sowie von seinen Bauplänen für ein Opernhaus und einen Konzertsaal, wobei er das akustische Problem zu lösen versuchte. Jedenfalls legt der Verfasser der Musik die größte Bedeutung für das Leben Leonardos bei; sie habe das poetische Empfinden des Künstlers vollendet und die universelle Weisheit des Denkens erfüllt.

MUSICA D'OGGI Heft 10 (Oktober 1923, Mailand). — »Temistocle Sollèra« von *Tancredi Mantovani*. Der Name des Temistocle Sollèra ist unlöslich verbunden mit dem Giuseppe Verdis, für den er die Libretti seiner in Italien erfolgreichsten Opern wie u. a. »Nabucco«, »Jeanne d'Arc« und »Attila« verfaßte. Gerade diese Opern sind es, wegen der Verdi als der Komponist der nationalen Wiedergeburt in Italien gefeiert wurde. Der Librettist ließ sich keine Gelegenheit entgehen, die vaterländische Saite anzuschlagen und den lauten demonstrativen Beifall zu provozieren. Es ist dies erklärlich durch das Schicksal Sollèras, dessen Vater, als Temistocle noch Knabe war, von dem österreichischen Kaiser Franz I. wegen politischer Verschwörung auf dem Spielberg, wo andere berühmte Patrioten wie Pellico und Confallonieri geschmachtet hatten, festgesetzt wurde. In einer Anwandlung von Großmut nahm sich der Kaiser des Knaben an und ließ ihn im kaiserlichen Kolleg in Wien erziehen. Dem heißblütigen italienischen Kinde aber war die habsburgische Protektion zuwider und es entfloh heimlich bei Nacht, um ein abenteuerliches Leben zu beginnen, das ihn berühmter machte als seine zahlreichen Werke als Lyriker, Komponist, Romanschriftsteller und Dramatiker. Der Verfasser schildert ausführlich seine Beziehungen zu Verdi. Sollèra, der 1815 in Ferrara geboren war, starb mittellos und vergessen Ostern 1878 in Mailand. — »H. Waldo Warner« von *Henry Coats*. Warner nimmt seit elf Jahren eine hervorragende Stellung im Musikleben Englands ein als ausgezeichneter Violinist und Komponist.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA Heft 4 (Oktober 1923, Turin). — »Die Gregorianische Mensuralmusik« von *Dom. J. Jeannin O. S. B.* Fortsetzung und Schluß aus Band XXIX, Heft 2. — »Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Familie« von *Alberto Cametti*. Palestrina war vermählt mit Madonna Lukrezia Gori, von der er drei Söhne hatte: Rodolfo, geb. 1549 oder 1550, gest. im Alter von 21 Jahren 1572; der zweite Sohn Angelo war 1552 geboren und hatte zwei Söhne, die auch jung starben; dagegen war die Ehe des Ighinio, der 1558 geboren war, mit 10 Kindern — 5 Knaben und 5 Mädchen — gesegnet. — »Rom als musikalischer Mittelpunkt im 16. Jahrhundert« von *Giulia de Dominicis*. Eine eingehende Studie mit zahlreichen statistischen Angaben über dies interessante Thema. — »Slowakische Volkslieder« von *Rodolfo Felber* mit vielen Notenbeispielen. — »Kann klassische Form oder absolute Musik (musique pure) einen ganz bestimmten Vorgang ausdrücken?« von *Maurice Griveau* (in französischer Sprache mit Beispielen). — »Leoncavallos unvollendetes Meisterwerk« von *Alberto de Angelis*. Es handelt sich um die Oper »Tormenta«, die einen sardinischen Stoff behandelt und mit der sich Leoncavallo seit 1914 beschäftigt hat. — »Die letzten Komposi tionen des Ildebrando Pizzetti« von *Filippo Brusa*.

Ernst Viebig

KRITIK

BÜCHER

PAUL MARSOP: *Zur »Sozialisierung« der Musik und der Musiker.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg 1919.

Durch seine zahlreichen Werbereisen für »Musikalische Volksbibliotheken« ist Paul Marsops Name populär geworden. Seine gesunde Art, die Dinge beim richtigen Namen zu nennen, hat ihm viele Freunde geworben. Nun hat er auch zur Frage der Sozialisierung der Musik und der Musiker schon vor drei Jahren Stellung genommen, also schon zu einer Zeit, wo die Idee der Sozialisierung in allen Köpfen spukte und man mit diesem Schlagwort nichts Rechtes anzufangen wußte. Um so verdienstlicher, daß Marsop in seiner Schrift den Versuch unternimmt, dem Schlagwort von der »Sozialisierung« in bezug auf die Musiker eine sicherere Unterlage zu geben. Er ist überzeugt, daß er diese Frage nicht lösen wird, aber die Anregungen, die er dem Leser bietet, verdienen noch einmal gedacht und dann womöglich verwirklicht zu werden. Es zeigt sich von Tag zu Tag deutlicher, daß die für Handarbeiter immerhin möglichen Normen versagen, wenn man sie auf geistige Arbeiter, auf schaffende und nachschaffende Künstler, auf Schriftsteller und andere freie Berufe anwenden will. Die Erfahrungen, die heute nach vierjährigem Bestande der mitteleuropäischen Republiken zu vorsichtigstem Weiterarbeiten mahnen, hat Marsop schon vor drei Jahren vorausgeahnt, denn auch er lehnt mit aller Entschiedenheit ein Eingreifen des Staates in die schaffende Tonkunst ab. »Solange man nicht von einem wohlgestalteten, notorisch gesunden und intelligenten Ehepaar verlangen kann, daß es unter allen Umständen ein komponierfähiges Genie erzeuge, solange handelt man am gescheitesten, mit Sozialisierungsgelüsten vor dem Bereich der produzierenden Kunst haltzumachen.« Ein anderer Standpunkt drängt sich gegenüber dem fertigen Kunstwerk auf. Mit Nachdruck hebt Marsop das Recht auf Kunst hervor und verlangt, daß jedem, der sich an den Werken der Kunst erfreuen will, der Zugang zu ihnen freigemacht werde. Hier ist Sozialisierung Pflicht des Staates, denn der Genuß der Kunstwerke darf nicht ein Privileg der besitzenden Klassen bleiben. Marsop wehrt sich mit Entschiedenheit dagegen, daß schlechte Musiker von den Organisationen gestützt werden, und er nennt es die Karikatur einer verständigen Sozialpolitik, falsche Sozialisierung, wenn durch Krankheit oder Altersschwäche in ihrer Leistungsfähigkeit betrüblich beeinträchtigte Instrumentalisten, nicht erfolglos, Himmel und Hölle in Bewegung setzen, um nicht pensioniert zu werden, auf die Gefahr hin, die Aufgabe des Kapellmeisters bis ins Unerträgliche zu erschweren und den notwendigen einheitlichen Zug und Schwung des Orchesters zu vernichten, oder wenn Kino- und Kaffeehausmusiker, die nicht eine Tonleiter rein spielen und das greulichste volksvergiftende Spülicht ausgießen, entsittlichende Abfallprodukte verbreiten, sich ins Unabsehbare vermehren, nur weil geschlossene Organisationen hinter ihnen stehen und für sie sehr annehmbare Einnahmen durchdrücken. So sehr man wünschen muß, daß im Interesse der Reinheit der Kunstpflege die radikalen Ansichten Marsops durchdringen, so muß man sich doch notgedrungen vor Augen halten, daß für die alten, ausgedienten Musiker heute noch die ausgiebige Altersversorgung fehlt. Unter den gegenwärtigen zerrütteten wirtschaftlichen Verhältnissen wird es aber noch auf lange hinaus, den besten Willen der gesetzgeberischen Faktoren angenommen, unmöglich sein, Kapitalien aufzubringen, die eine das bloße Existenzminimum sichernde Rente abwerfen. Könnte man die ausgedienten Musiker auf diese Weise sicherstellen, so würden sie gewiß nicht an ihren Pulten kleben und willig jüngeren und leistungsfähigeren Kräften Platz machen. Und die Kino- und Kaffeehausmusiker? Es ist sehr schwer, eine Standesorganisation zu bilden, in die aufgenommen zu werden jemand nur auf Grund seiner Leistungen berechtigt sein soll. Wer soll über die Leistung entscheiden? Der Staat? Der Vorstand der Organisation? Eine erweiterte gemischte Organisation? Und wer als Berufungsinstanz im Falle einer Ablehnung? Die vielhundertköpfige Hauptversammlung? Organisationen Qualifizierter sind eine Unmöglichkeit, wenn der Durchschnitt der Musiker ja doch nur Durchschnitt ist. Und in der Durchsetzung der Löhne und Gehälter entscheidet heute noch immer die Zahl. Die Organisationen, denen nicht ausschließlich an der materiellen Hebung ihrer Mitglieder gelegen ist, müßten ebenso eifrig ihren Mitgliedern begreiflich machen, daß sie für die mechanische manuelle Arbeit gültigen Gesetze nicht ohne weiteres auf die geistige übertragen werden können, sondern eine wesentliche Modifikation erfahren müssen.

Solange aber das Mitglied eines Staatstheater- oder Stadttheaterorchesters meint, es müsse, wenn es um die zeitliche Einschränkung der Arbeit geht, genau so behandelt werden wie ein Maurer in städtischen Diensten oder ein Straßenkehrer, solange haben wir eine sittliche Hebung des Musikerstandes im Interesse der »Volksgesundung« (um einen Ausdruck Marsops anzuwenden) nicht zu erwarten.

Ernst Rychnovsky

HANS TESSMER: *Der klingende Weg. Eine Schumann-Erzählung.* Verlag: Deutsche Musikbücherei, Bd. 50, Regensburg.

In einem Zeitalter, wo man Beethoven und Wagner verfilmt, wo Schubert- und Bruckner-Romane entstehen, wo das »Dreimäderlhaus« begeisternde Nachfolge findet, ist Teßmers »Schumann-Roman« — so der Titel auf dem Einbanddeckel, innen heißt's »Schumann-Erzählung« — nicht nur nicht entschuldbar, sondern sogar wohltuend. Wir erleben Schumanns Glück und Ende; erleben es wirklich kraft der Darstellungskunst eines dichterisch beseelten, einfühlsamen Forschers. So entsteht, gottlob, kein »Schumann-Roman«, sondern eine frei gearbeitete, novellistisch gestaltete Biographie; sozusagen eine poetische Schumann-Transkription. Ob freilich die Mittel des *Dichters* Teßmer für eine solche Aufgabe — sie wäre eines Größeren würdig — ausreichen, möchte ich bezweifeln; manches bleibt leerer Klang; einiges nähert sich auch ein wenig der rosaroten Backfischweis, vor der man sich doch gern zu Schumanns *Musik* flüchten möchte, am liebsten natürlich zu der des *jungen* Schumann. Aber der Gesamteindruck ist, wenn auch nicht tief, so doch rein. Ausgeschöpft hat Teßmer das Problem »Schumann« *nicht*. Pfitzner deutet (Futuristengefahr, S. 22) an, »daß nicht Beethoven und nicht Mozart, nicht Bach und nicht Wagner noch sonst ein Komponist mit solcher Meisterschaft, solcher Originalität, solcher Vollendung in sich, bei seinem Schaffen eingesetzt hat, wie Robert Schumann. Unzählige Nachahmer hat diese seine erste Schaffensperiode gefunden, aber nicht einen einzigen Vorläufer gehabt. Warum der spätere Schumann ein anderer wurde, warum Schumanns Produktion ein absteigendes Bild bietet, das ist ein noch nie erschöpfend und tief behandeltes Problem, über welches ein dickes Buch zu schreiben wäre, und welches Fragen anrührt, welche weit über das Fachinteresse hinausgehen und in die verschiedensten Gebiete übergreifen.« Schade, daß sich Teßmer nicht auch des jungen Schumann angenommen hat; vielleicht wäre dann etwas mehr zustande gekommen als diese »Schumann-Erzählung«.

Erwin Kroll

HERMANN KELLER: *Reger und die Orgel.* Musikverlag Otto Halbreiter, München.

Reger und die Orgel! Ein riesenhaftes Klingen, ein Aufrecken in gigantische Höhen, ein titanenhaftes Musizieren steigt mit diesen Worten auf. Das uralte Instrument der Orgel, in seinem Klangvermögen seit Bach kaum verstanden, findet in Reger wieder den Mann, der es vermochte, die schlummernden Kräfte und Möglichkeiten alles Orgelwesens zu wecken. Durch ihn wird sie wieder der Dolmetsch eines umfänglichen und tiefschürfenden Kunstwollens, und gern leistet die musikalische Welt ihm hier Gefolgschaft, wie sie ihm bis jetzt so ausschließlich auf den anderen Schaffensgebieten nicht zuteil geworden ist. Auch das vorliegende Heft (das 4. aus einer Sammlung von Studien aus dem Kreise der persönlichen Schüler Regers, herausgegeben von Richard Würz) kündet in hohem Maße von der überragenden Gestalt Regers auf dem Gebiet der Orgelkomposition. Mehr noch: das Lebenswerk Regers auf der Orgel hat hier von berufener Hand eine umfassende Darstellung gefunden. Umfassend auch in dem Sinne, als bei aller Bejahung des Regerschen Phänomens der Wille zur Distanz, soweit für unsere Zeit nur irgend möglich, stets fühlbar bleibt. So ist namentlich in dem Vorwort an Karl Straube auch dem Gefühl für die Problematik des Regerschen Schaffens Ausdruck verliehen. Von der hohen geistigen Warte des Verfassers zeugen ferner die öfteren Ausblicke auf benachbarte Kunstgebiete, auf alles, was zur Verdeutlichung der Stellung Regers innerhalb der vergangenen und gegenwärtigen musikalischen und kulturellen Strömungen dienen kann. Das schließt nicht aus, daß man in Einzelheiten auch einmal anderer Meinung als der Verfasser ist. So scheint mir das op. 127 (Introduktion, Passacaglia und Fuge e-moll), das selbst in dem immer skeptischen Berlin in seiner riesigen Monumentalität allerstärkste Wirkungen auslöste, in der Beurteilung zu kurz gekommen zu sein. Alles in allem ist aber dieses Reger-Heft denen, die sich über Reger und die Orgel unterrichten wollen, als von einem echten und hochstehenden Musiker und Menschen geschrieben, auf das wärmste zu empfehlen.

Fritz Heitmann

KONSTANZE MOZART: *Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente*; 1782—1842. Im Auftrage des Mozarteums zu Salzburg mit einem biographischen Essay herausgegeben von *Arthur Schurig*. Opal-Verlag, Paul Aretz, Dresden.

In einer einmaligen Auflage von 1500 Exemplaren legt dieser bisher hauptsächlich um die Kultur- und Sittengeschichte des Barock bemühte Verlag ein Buch der Musikwissenschaft vor, das großem Interesse begegnen wird. Über Konstanze, die Lebensgefährtin Mozarts, die nach langen Kämpfen die Seine wurde, acht Jahre seine Gattin war, sein Werk und sein Andenken nach seinem frühen Tode, so gut sie es eben konnte, treu bewahrte, später den Etatsrat von Nissen heiratete, mit ihm zusammen die erste Mozart-Biographie verfaßte und schließlich als seine Witwe im achtzigsten Lebensjahre in Salzburg starb, über diese nur wenig beachtete Frau fehlten bisher sehr viele wichtige Angaben. Dieses Buch nun bringt unter einer Fülle nebensächlichster Briefe und Aufzeichnungen von der Hand Konstanzens manch bislang unbeachtetes Dokument, das im Hinblick auf die Bedeutung, die Konstanze für Mozart hatte, von Interesse ist.

Die Dokumentensammlung beginnt im Jahre ihrer Verlobung mit Mozart und reicht bis zu ihrem Tode. Sie umfaßt 113 Nummern, unter denen die Briefe an ihren älteren Sohn Karl nach Mailand die aufschlußreichsten sind. Neben einem Bildnis von Konstanze, einigen Faksimiles und der Stammtafel ihrer Familie enthält der mit ausgezeichnetem Geschmack ausgestattete Band eine Einleitung vom Herausgeber und zeitgenössische Berichte über Mozart, seine Frau, ihre Familie und über Mozarts Tod. Das Werk ist weniger geeignet im Zusammenhang gelesen zu werden, als wie als Ergänzung zu dienen bei dem Studium oder der Lektüre von Aberts großer, wundervoll gefaßter Mozart-Biographie. Sein für heute wesentlichster Inhalt betrifft Konstanzens Sorge um die Verbreitung der Werke ihres verstorbenen Mannes Wolfgang Amadeus Mozart.

Arthur Schurig setzt seiner Dokumentensammlung das Wort voraus: De mortuis nil nisi vere, und gibt außerdem zu, daß eine Publikation wie diese weniger einen »Zweck« habe, als vielmehr im Sinne höherer Forderung entstehe: um alle Materialien zur Lebensbeschreibung eines Großen zu sammeln. Beides berührt seltsam. Schurig hat seinerzeit über Konstanze Mozart Urteile gefällt, die nicht »vere« waren. Viele davon dürften in der zweiten Auflage seines Mozart-Buches getilgt sein. Über dieses selbst aber sind heute ausnahmslos die Akten geschlossen. Hermann Aberts ungemein vornehme, fundierte, sachliche Kritik über diese Biographie ist das letzte wichtige Wort, das überhaupt je wieder darüber heranzuziehen wäre. Und nun von demselben Autor zu hören, daß er höheren Forderungen nachgibt, wenn er Material zu einer Arbeit sammelt, die er einst selbst auf Grund mangelnder Kenntnisse ausführte, kann nicht für die ideellen Grundlagen des Werkes einnehmen. Wieweit die Forschungen, deren Ergebnis dieses neue Buch zeigt, eine zweite Auflage der Schurigschen Mozart-Biographie beeinflußt haben, entzieht sich meiner Beurteilung, da ich die zweite Auflage nicht gelesen habe und auch nicht lesen will. Schurig gibt zu, daß er seine Meinung über Konstanze erheblich ändern mußte. Es ist abzuwarten, ob er nicht auch späterhin noch seine sehr anfechtbaren Meinungen über Mozarts Vater Leopold ändern wird, wenn sein Forscherglück auch nach dieser Richtung hin ihn eines Besseren belehrt. Schließlich wird Schurig, der fleißigsten einer, noch eine dritte Auflage seiner Biographie verfassen, die »im Sinne höherer Forderung« wirklich »de mortuis nil nisi vere«, nur mehr Wahres über die Toten enthält.

Die einleitende Studie über Konstanze Mozart-Nissen ist nicht frei von tendenziösen Äußerungen, bringt unbewiesene Tatsachen und sucht das Charakterbild dieser Frau ungünstig zu zeichnen. So sehr es zu bedauern ist, daß bisher kein einziger Brief von ihr an Mozart aufzufinden war, so geben doch Mozarts eigene Äußerungen über seine treu geliebte Frau und seine Briefe an sie den vollgültigen, einzig wertvollen und vor der Nachwelt unbedingt anzuerkennenden Beweis, wer sie war, was sie ihm bedeutete und als was sie der Nachwelt zu erscheinen hat. Und dieses Bild, das sich jeder auf Grund der längst bekannten Dokumente selbst einprägen konnte, wird durch Schurigs Buch in allen Punkten nur bestätigt. Und darin liegt sein Wert, das macht diese bisher unbeachteten Dokumente für die Mozart-Forschung interessant.

Carl Johann Perl

H. VON DER PFORDTEN: *Deutsche Musik auf geschichtlicher und nationaler Grundlage*

dargestellt. Dritte durchgesehene Auflage, 10.—13. Tausend. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Musikbücher müssen nicht nur für Musiker geschrieben werden. Gerade der Laie hat ein Anrecht darauf, durch leicht verständliche Darstellung der Erkenntnis des Wesens der Kunst und des Kunstwerkes zugeführt zu werden. Aber diese Erkenntnisquellen werden ihm kaum voll geöffnet werden, wenn Zweckpolitik oder Politik überhaupt das Werk beherrscht. Noch weniger, wenn dem Leser kein Spielraum für eigene Schlußfolgerungen gelassen, sondern selbst das Denken vorgeschrieben wird.

Dies alles ist bei von der Pfordtens Buch der Fall. Die beste Absicht leitet ihn und seine Gesinnung teile ich. Ist es doch nötig, daß alle Deutschen sich des Einzigartigen, des Nationalen in unserer Musik bewußt werden, zumindest mehr bewußt werden, als dies derzeit der Fall ist. Der Weg aber, den der Autor geht, erscheint mir (trotz manchen treffenden Werturteils) verfehlt. Er nimmt einfach ganz kleine Stückchen aus allen Kapiteln der Musikgeschichte und kittet sie unter bestimmten Überschriften zusammen, ohne auch nur den allergeringsten kritischen Maßstab anzulegen. Bei den berühmten Komponisten gibt er kaum einem Negativum Raum und die meisten kleineren Gottheiten übergeht er ebenso, wie er in dieser Neuauflage seines Werkes keinen Raum für das musikalische Kunstschaffen der letzten Jahrzehnte hat. Vielleicht ist die Tendenz, Deutsches zu loben, daran schuld . . . Werden doch die Verdienste anderer Nationen um die Entwicklung mancher Kunstarten gleichsam bedauernd festgestellt.

Oft wird auch mit Phrasen gearbeitet, die mir unerträglich dünken. Einige Stichproben: »Und die königliche Klara Schumann (1819 bis 1896) war eine Seelenpoetin; unter ihren Feenhänden konnte man das Klavier vergessen und glaubte die Musik selbst zu hören.« — Und über Beethoven: »Ludwig der Große — so sollte er heißen; damit wäre alles gesagt.« — Daß die Oper Ende des 16. Jahrhunderts »in Florenz *erfunden*« wurde, ist tatsächlich ebenso unrichtig, als daß uns nicht mehr zu kümmern braucht, daß »Sarastro und sein Tempel freimaurerisch gefärbt wurde«. Haydns Musik als »mühelosen Genuß« hinzustellen, muß begriffsverwirrend wirken. Und daß Konstanze Mozart unwirtschaftlich war, ist durch die Veröffentlichung ihrer Tage- und Haushaltungsbücher (siehe »Mitteilungen des Salzburger Mozarteums«) widerlegt worden.

Aber auch bei Nichtbeachtung der erwähnten Stilblüten und Irrtümer kann ich Pfordtens Buch nicht willkommen heißen. Denn seine Methode ist weder induktiv (dazu müßte sie sachlicher und gründlicher sein) noch deduktiv (denn sie nimmt dem Leser durch Voranstellung der persönlichen Ansicht des Autors die Möglichkeit, abzuleiten).

Robert Hernried

FRIEDRICH MUNTER: *Ludwig Thuille. Ein erster Versuch.* Drei Masken Verlag, München 1923.

Wer Thuilles Schaffen kennt, wird sich fragen, warum man zu seinen Lebzeiten nicht mehr von seinen Werken gehört hat, und warum sie jetzt, wenige Jahre nach seinem Tode, schon fast vergessen sind. Munters warmherzige, an interessanten Einzelheiten reiche und trotz mancher Einseitigkeiten nicht unkritische Schrift führt allerlei Gründe hierfür an, ohne jedoch auf den Hauptgrund hinzudeuten: Thuille lebte still und träumerisch neben seiner Zeit her; statt an ihren Problemen tätigen Anteil zu nehmen, gefiel er sich in der Rolle eines freundlichen Zuschauers. »Was soll all der Schmerz und Lust; süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust.« Da war sein Jugendfreund Richard Strauß, von dem wir allerlei Neues erfahren, doch ein ganz anderer Kerl; der packte fest zu, frisch, wagemutig, unbedenklich, und seine Zeit ging mit ihm. Gefährlich wurde dem Künstler Thuille dann weiter seine ausgedehnte Tätigkeit als Kompositionslehrer. Wer sein halbes Leben damit zubringt, sich in das Empfinden, Denken und Schaffen anderer einzufühlen, den umschwirren auch in seinen Mußestunden soviel bunte Bilder und Gestalten, daß er nie ganz zu sich selber kommt. Nur der einsame Mensch schafft Großes, und Thuille war nie einsam. Ob er überhaupt die Anlagen dazu hatte, ein Großer zu werden, mag eine offene Frage bleiben. Ich glaube es nicht und befürchte auch, daß Munters dankenswerter Versuch, dem Komponisten Thuille neue Freunde zu werben, zwar sympathisch begrüßt werden, jedoch keinen nennenswerten Erfolg haben wird. Bei einer neuen Auflage des Buches sollte der Verfasser auf etwas sorgfältigere Ausdrucksformen achten. Ohne dieselben wird derselbe an demselben wenig Freude haben. *Richard H. Stein*

MUSIKALIEN

JOH. SEB. BACH: *3 Sonaten für Flöte (Violine) mit beziffertem Baß und Klavier, herausgegeben von Hugo Grüters.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Zwölf Kammersonaten für Flöte und Klavier von JOANNES MATTHESON (1720) *in freier Bearbeitung zum erstenmal herausgegeben von Ary van Leeuwen.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

In dem, was der alte Rochlitz über Philipp Emanuel Bach schreibt, findet sich der Satz: »Unsere Zeit läßt seinen Namen zwar unter den verdienstvollen Tonkünstlern mit fortlaufen, bekümmert sich aber weiter um ihn und seine Werke nicht im geringsten.« Diese Worte können voll auf Joh. Mattheson angewendet werden, dessen Namen sich in allen musikgeschichtlichen Werken in Verbindung mit dem Händels während dessen Hamburger Tätigkeit vorfindet. Von seiner Musik ist mir aber trotz meines langen Lebens auch noch nicht eine Note zu Gehör oder zu Gesicht gekommen. Diese zwölf Sonaten für Flöte und Klavier sind das erste, was ich von dem seiner Zeit hochangesehenen Meister kennen lerne, zeigen indessen keine besondere Eigenart und Gestaltung des Stoffes. Wir empfangen lediglich musikalisches Allgemeingut aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. All die flink hinlaufenden, in Nachahmungen sich haschenden Figurationen, die Menuett- und Gavottensätzchen, die steifen Sarabanden, die witzigen Giguen, die in wuchtigen Harmoniefolgen einherstolzierenden kurzen Graves und Adagios, wie sie namentlich Händel liebte, alles das kennen wir doch zur Genüge, nur fesselnder aus Händels und Bachs Klaviersuiten und -partiten. Wer sich in dieser Musik heimisch fühlt, findet das etwas reichlich wieder in den zwölf Matthesonschen Flötensonaten, wird doch aber bald und wie ich denke noch lieber zu den drei Bachschen greifen, von denen mich eine immer stärker als die andere anzieht. Auch der Bearbeiter Grüters ist seiner Sache mächtiger als Ary van Leeuwen. Dieser ist durchaus nicht sicher im kontrapunktischen Stile, d. h. ihm entschlüpfen allzuhäufig jene im reinen Satze verpönten Quinten- oder Oktavengänge, über die der Täter, wenn sie ihm zum Bewußtsein gebracht werden, stets ebenso den Kopf schüttelt, wie der Kritiker, der sie ihm nachrechnet. Oder billigt Herr van Leeuwen etwa die dreimal sich wiederholenden Oktaven zwischen Flöte und Klavierbaß auf Seite 29, Takt 19 und folgende in der flotten Gigua der vierten Sonate in D, die meinem Ohre absolut nicht behagen? Auch die ersten Takte des einleitenden Adagio der nämlichen Sonate scheinen mir harmonisch nicht glücklich gefaßt. Denn in den zwei ersten Takten passen die vierten Viertel der Flöte nicht auf die Akkorde der Klavierbegleitung. Besser würde im ersten Takte der Tonikadreiklang und im zweiten der h-moll-Dreiklang die vollen vier Viertel der rechten Hand auszuhalten sein, während der Baß von d durch cis, über h und a nach g hinabsteigt, bis wir dann in dritten Takte zur Unterdominante gelangen. Die häufigen Quintenfolgen der Reihe nach aufzuzählen, würde zu weit führen. Meist verstecken sie sich schamhaft, stehen nicht so selbstbewußt da wie in moderner Musik, wo der Tonsetzer sie mit dem fröhlichen Trotze hinsetzt, daß er das ebensogut wie Strauß oder Pfitzner machen kann.

Welcher von den drei Bachschen Sonaten der Preis zuzuschreiben sei, dürfte schwer zu entscheiden sein. In der ersten C imponiert die Einleitung durch den unaufhaltsamen Strom der Sechzehntelfiguren in der Flötenstimme, wozu das Klavier nur breit getragene Akkorde als Stütze und zuletzt einen langen Orgelpunkt auf dem großen C bringt. Der dritte nur kurz gefaßte Satz in a greift tiefer ins Empfinden ein. Die dreitaktige Erfindung schleicht in Achteln etwas versonnen dahin, die Melodieführung der Flöte hebt sich in krauser Figuration dagegen ab. Dieses Adagio faßt sich kurz. Mein Liebling unter den drei Sonaten ist entschieden die dritte in E, mit dem entzückenden Siziliano in cis, deren großzügig angelegte Einleitung und Finale auch für eine Konzertaufführung sich eignen würde.

E. E. Taubert

ROBERT MÜLLER-HARTMANN: *Variationen über ein pastorales Thema für großes Orchester, op. 13. Partitur.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Die neuen Ideen unserer Zeit scheinen in den Herzen ihrer Dichter und Komponisten bisher wenig Widerhall gefunden zu haben, denn ihre Werke wenden sich bewußt oder unbewußt ganz anderen Idealen zu. Wieder liegt ein Variationswerk vor mir, und wieder bildet nicht etwa ein heroisches, sondern ein pastorales Thema seine Grundlage. Würde eine spätere Generation unsere Zeit nach ihrer musikalischen Produktion beurteilen, so müßte sie annehmen, daß wir ein überaus

idyllisches Leben geführt haben . . . Die Partitur Müller-Hartmanns sieht nun freilich auf den ersten Blick nicht allzu idyllisch, sondern verteufelt kompliziert und verzwickt aus. Indessen merkt man bald, daß eine kundige Hand hier ein buntes Gewirr von Stimmen zu schönster Harmonie zusammenfügte und ein Werk von heiterster Anmut schuf. In der Orchesterbehandlung folgt der Komponist den klassischen Traditionen, obwohl er ersichtlich auch mit der modernsten Technik vertraut ist; er vermeidet also die jetzt so beliebte schillernde Buntheit und bleibt in der Regel bei einer Mittelfarbe, wie sie sich durch Stimmkoppelungen und Oktavverdoppelungen ergibt. Es läßt sich natürlich darüber streiten, ob eine mehr solistische Behandlung der Instrumente dem Ganzen nicht einen leichteren Fluß und mannigfaltigere Kontraste gegeben hätte. Auch die melodische Verwendung von Hörnern und Trompeten erscheint zuweilen anfechtbar (freilich, da hat Gustav Mahler manches böse Beispiel gegeben). Aber all das will nicht viel besagen. Außerordentlich geschickt ist die Einheitlichkeit des Ganzen gewahrt (bei der Variationenform immer eine schwierige Sache) und die Wirkung durch musikalische, nicht bloß durch dynamische Mittel bis zum Schlusse hin gesteigert. Überhaupt muß man die Sicherheit im Aufbau des Gesamtwerkes wie in der Ausgestaltung der einzelnen Variationen rückhaltlos bewundern. Da sich ungekünstelte Musizierfreudigkeit hiermit verbindet und keinerlei Straußische Effekthascherei stört, folgt man der Entwicklung von der ersten bis zur letzten Note mit ungetrübtem Genuß. Das Werk bietet gewiß nichts Außergewöhnliches; es ist aber als ein Erzeugnis reifen Kunstgeschmacks und beträchtlichen Könnens höchst liebenswert. *Richard H. Stein*

HANS GÁL: *Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie für Violine, Violoncell und Klavier, op. 9. Fünf Intermezzi für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, op. 10. Quartett (B-dur) für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell, op. 13.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die drei Kammermusikwerke des Wieners Hans Gál sind offenbar trotz der höheren Opuszahl älteren Datums als seine komische Oper »Der Arzt der Sobeide«, die bei ihrer Uraufführung in Breslau interessiert auf eine Begabung aufhorchen ließ, an die man hoffnungsfrohe Erwartungen hinsichtlich des Schmerzenskindes unserer Musikbühne, der komischen Oper, knüpfen zu dürfen schien. Inzwischen hat der Erfolg der »Heiligen Ente« die damals gehegten Vermutungen zweifellos bestätigt und dem Glauben an Gáls Berufung für das musikalische Lustspiel recht gegeben. Es ist reizvoll, rückwärts schauend, in den früheren Werken die kräftig sich ausstreckenden Wurzeln zu verfolgen, die das Wachstum der zwei von gesundem Saft erfüllten Schößlinge gefördert haben. Da ist in erster Linie die leider so seltene Gabe ursprünglichen Humors zu beachten, über den Gál in erfrischender Weise verfügt. Österreichisches Musikantentum, sorglos fröhliche Heurigenstimmung, Duft und Farbe der rebengeschmückten Wiener Berge, unbekümmerte Äußerung eines den Freuden des Diesseits nicht abgewandten Lebensgefühls — ein Abglanz von alle dem, was uns als die spezifisch Wienerische Note erscheint, liegt auf dieser Variationenserie, nach der, wie man sich vorstellen kann, die klaviertriospielende Hausmusik mit ganz besonderem Vergnügen greifen wird, um sich nach einer für gewöhnlich wohl schwereren Kost an einem leckeren Dessert zu erlaben. Aber Gál ist nicht ein Musiker, der wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet. Seine musikalischen Einfälle müssen ein sehr engmaschiges, kontrapunktisches Filter passieren, ehe sie ans Tageslicht kommen, und mit dieser Neigung zur kunst- und manchmal auch nur schulgerechten, die Geheimnisse der Satzkunst beherrschenden Verarbeitung primitiver Gedanken geht ein natürlich empfindendes Gefühl für korrekte Formgebarung Hand in Hand, das diesen Leistungen eine angenehme Abrundung und Geschliffenheit verleiht. Man kann sich nach diesen Arbeiten Gál sehr wohl in seiner Funktion als Theorielehrer an der Wiener Universität denken. Die weit verbreitete und in gewisser Beziehung auch begreifliche Sucht, bei jungen Komponisten nach einem Ausgangspunkt zu suchen, ist bei Gál unschwer zu befriedigen. Schon der Titel der fünf »Intermezzi« für Streichquartett, schon ein rascher Blick auf das Klavierquartett genügt, um den Schatten von Brahms heraufzubeschwören. Und diese Wahrnehmung ist doch gewiß keine Schande, zumal sich bei näherem Zusehen ergibt, daß trotz mancher formalen und stilistischen Verwandtschaften die Frische der Erfindung sich in eigenen Wendungen auch da lebhaft genug zu äußern weiß, wo sie scheinbar auf bekannten Bahnen wandelt.

RUDOLF PETERKA: *Trio in D-dur für Violine, Violoncell und Klavier, op. 6.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Es ist ein Feuergeist, der in diesem Klaviertrio lodert; vulkanische Kräfte treiben Klangströme hervor, die die Grenzen des orthodoxen Kammermusikstils überfluten. Ein orchestrales »brio« züngelt in den Außensätzen, Beethovenscher Scherzorhythmus spukt im Presto; der dritte Satz, eine Elegie mit den Goetheversen:

»Wie wir einst so glücklich waren!
Müssen's jetzt durch euch erfahren«

schwingt leise auf den weiten Melodiebögen eines aus seliger Erinnerung geborenen Zwiegesanges. Bei seinen nicht unerheblichen technischen Anforderungen wird man dieses Klaviertrio kaum unter die Rubrik: Kammermusik für den häuslichen Gebrauch! einrangieren können. Aber im Konzertsaal dürfte es unter den Händen dreier temperamentvoller Spieler einer atemversetzenden Wirkung gewiß sein. Die al-fresco-Geste, die Peterka mit musikalisch vollblütigem Schwung vollführt, läßt ihn mit instinktiver Sicherheit die Lösung finden, wie diese brodelnde Klangwelt in die traditionellen formalen Schranken zu weisen ist, ohne von ihrem Eigenwert zu verlieren. *Georg Jensch*

STEFAN FRENKEL: *op. 1, Sonate für Violine allein.* WILHELM KEMPFF: *op. 13, Sonate für Violine allein.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Seitdem Max Reger die Geiger mit einer größeren Anzahl von Solosonaten für Violine beschenkt hat und zwar in Anlehnung an Bachs großes Vorbild, haben neuerdings noch andere Tonsetzer, ich erinnere nur an Reinhard Oppel, Konrad Ramrath, Christian Sinding, derartige Werke geschaffen, bei denen immer die Gefahr besteht, daß sie zu sehr zwischen den Aufgaben des Konzertsaals und der Studierstube hin und her schwanken. Es zeugt von ernstem Streben, daß der junge Geiger Frenkel gleich in seinem op. 1 sich an das schwierige Problem einer Sonate für Violine ohne Begleitung gewagt hat. Auch er kann natürlich gar nicht anders als dabei an Bach anzuknüpfen. Seine fünf knappen Sätze kann man sich gefallen lassen. Violintechnisch ist das Präludium, das Adagio und die Schlußfuge am ergiebigsten; das Konzertpublikum aber wird mehr Freude an dem flotten Scherzino mit der hübschen Nachahmung des Dudelsacks im Trio und an dem vierten Satze, einem Presto, haben. Daß die Erfindung in dieser Sonate besonders stark ist, möchte ich nicht behaupten. Reifer ist die gleichfalls aus fünf knappen Sätzchen bestehende Sonate in cis-moll von Kempff, der bekanntlich als Klavierspieler einen großen Ruf hat, mit der Geigentechnik aber auch so vertraut ist, um anregende Aufgaben stellen zu können, wie sie namentlich im zweiten und vierten Satze vorliegen. Inhaltlich hat mich das Präludium am wenigsten, der dritte Satz am meisten berührt. Natürlich steht auch Kempff, der bekanntlich ein ausgezeichneter Bach-Spieler ist, unter dem Einfluß der Solosonaten des großen Thomaskantors.

WILLY ORTLEB: *op. 4, Sonate für Violine und Klavier*; RUDOLF PETERS: *op. 9, Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Von diesen beiden Sonaten gebührt unstreitig der Ortlebschen (in cis-moll) der Vorzug; ist sie doch einer kraftstrotzenden, üppigen, oft leidenschaftlichen Fantasie entsprungen, birgt sie doch Gedanken, die keineswegs einer trockenen Reflexion entstammen und selbständig sind. Ganz prachtvoll finde ich den ersten breitangelegten Satz. Der langsame ist eine sehr geschickte Anpassung der Form der Ciaconna an das moderne Empfinden, frei von jedem Schulbeigeschmack. Ein Scherzo fehlt. Reizvolle melodische Blumen sind im Schlußsatze. Beiden Spielern sind mitunter virtuose, aber immer dankbare Aufgaben zuerteilt; der Geiger muß vor allem in der Intonation sehr sicher sein. Aufs wärmste empfehle ich diese auch in harmonischer und rhythmischer Hinsicht sehr fesselnde, vortrefflich gearbeitete Sonate vor allem zum Konzertgebrauch. Auch *Rudolf Peters* beherrscht in seiner viersätzigen G-dur-Sonate meisterlich die Form: auch er versteht es durch eigenartige Ausweichungen und Übergänge, durch mancherlei rhythmische Gestaltungen zu fesseln, doch ist seine Erfindungsgabe keineswegs stark. Am schwächsten ist die Thematik des ersten Satzes, der freilich in der Ausarbeitung viel Feines bringt. Recht pikant ist das kurze Scherzo; es hat in seinem E-dur-Mittelteile die feurigste und packendste Melodie des ganzen Werks. Vornehm, ja warm ist das Adagio erfunden; die Begleitungsakkorde erinnern in ihrer gewissermaßen orientalischen Färbung

etwas an den zweiten Satz von Goldmarks Suite op. 11. Der Schlußsatz, in dem sich der Tonsetzer deutlicher als vorher als Brahms-Jünger zeigt, fesselt vor allem wieder durch die Feinheit der thematischen Verarbeitung.

Wilhelm Altmann

DAN JONES: *Sonate für Pianoforte, op. 7.* Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.

Der Versuch, eine mehrsätzige Sonate auf einem einzigen Thema aufzubauen, kann nur einem genialen Tondichter gelingen; einen kompositionstechnisch noch nicht völlig durchgebildeten Musiker mußte er weit über die Grenzen seines Könnens hinausführen. Immerhin ist das Werk ein Beweis von großer Begabung und starkem Temperament. Zu warnen wäre vor einer Art von sportlichem Ehrgeiz, der in der Kunst gar keinen Sinn hat. Wer große Vorbilder zu übertrumpfen sucht, wird stets bei hohlen Phrasen landen. Im übrigen ist die Verwendung schärfster Mittel ohne hinreichenden Anlaß eher ein Zeichen von Schwäche als von gesunder Kraft. Straffste Selbstzucht! Dann werden diesem trotz mancher Exzentrizitäten vielversprechenden Werke reifere Kompositionen folgen, die den Namen ihres Schöpfers schnell bekannt machen. *Richard H. Stein*

JAROSLAV KŘIČKA: *op. 3. Zwei Stücke für Violine und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Nr. 1 Ständchen ist ein ganz reizendes, sehr empfehlenswertes Vortragsstück; Nr. 2 Wiegenlied ist mir zu kurz und zu sehr mit gesuchter extravaganter Harmonik überladen.

H. I. FRANZ BIBER: *Fünfzehn Mysterien für Violine und Klavier nach Kupferstichen biblischer Historien. Für den Konzertgebrauch neu bearbeitet von Robert Reitz.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Welcher Geiger spielte nicht mit Wonne die prachtvolle Sonate in c-moll des alten Biber (1644—1704), mit der Ferd. David seinerzeit seine Hohe Schule des Violinspiels eingeleitet hat, übrigens auch ein Werk, das jeder Musikfreund gern hören muß. Auch andere Sonaten von diesem Österreicher sind bekannt geworden, die geigentechnisch besonders wegen der von ihm sehr häufig angewandten Scordatur (Umstimmung der Saiten) recht interessant sind. In den Denkmälern der Tonkunst in Österreich sind 1905 auch diejenigen Sonaten Bibers veröffentlicht worden, in denen er, angeregt durch einen Zyklus kleiner, ziemlich unscheinbarer und künstlerisch nicht gerade wertvoller Bilder, Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria und Christi musikalisch zu schildern gesucht hat, ohne indessen anzugeben, was ihm bei den einzelnen Sätzen vorgeschwebt hat. Selbst Dr. Alfred *Heuß*, der es unternommen hat, jede dieser Sonaten inhaltlich zu erklären, sieht sich zu der Äußerung gezwungen: »Manche Sätze sind von Biber übrigens sicherlich rein musikalisch gedacht, ohne unmittelbare Beziehungen zum Vorwurf.« Für diese biblischen Sonaten oder Mysterien hat sich der bekannte Geiger Reitz, der in der alten Geigenliteratur recht heimisch ist, so begeistert, daß er sie geigentechnisch bearbeitet und mit einer neuen Klavierbegleitung auf Grund des Kontinuo versehen und im Zusammenhange in Berlin, Weimar und Wien vorgetragen hat, ein Experiment, vor dessen Wiederholung ich abraten möchte, nachdem Reitz seine sehr verdienstliche Bearbeitung jetzt veröffentlicht hat. Selbst wenn man sich durchaus geschichtlich einstellt, wirken alle Sonaten hintereinander, wenn sie auch nicht allzulang sind und in ihren einzelnen Sätzen viele Abwechslung bieten, ermüdend. Ich empfehle, nur einzelne dieser Sonaten öffentlich vorzutragen und auch lieber die Überschriften und Erklärungen fortzulassen, ich möchte behaupten, daß es ganz unmöglich ist, z. B. Nr. 12 mit der Überschrift »Christi Himmelfahrt« damit zu identifizieren; weit eher ginge dies bei dem ersten Satze von Nr. 13 »Die Ausgießung des Heiligen Geistes«, aber die darauf folgenden Sätzchen (Gavotte, Gigue und Sarabande) kann man mit dieser Überschrift wieder gar nicht in Einklang bringen. Es ist besser, diese Sonaten, die für heranwachsende Geiger einen gediegenen Übungsstoff abgeben, als absolute Musik zu werten und zu genießen. In zweien hat Reitz die vorgeschriebene Scordatur nicht beseitigen können.

Wilhelm Altmann

PAUL KLENGEL: *Klavierstücke: op. 57, Vier Charakterstücke; op. 58, Drei Legenden; op. 60, Bilder der Erinnerung; op. 61, Drei lyrische Vortragsstücke.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

REINHARD OPPEL: *op. 26, Kleine Suite für Klavier; op. 27, Vier Präludien für Klavier; op. 28, Ciaconna für Klavier.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin.

Bei der trostlosen Gestalt der modernen Kompositionen ist es ein hoher Genuß, einen Komponisten wie *Klengel* zur Hand zu nehmen, bei dem musikalische Schönheit, vornehmlich der Ideen, Klang- und Harmonienreiz, Klarheit des architektonischen Baus und Gediegenheit der Faktur in gleicher Weise vorhanden sind. Es ist schwer zu sagen, welchen der reizenden kleinen Stücke man den Preis zuerkennen soll: ich glaube, der »Plauderei« (op. 57, 2) und dem Legendenheft. — Nicht auf der gleichen Höhe stehen die Hefte von *Oppel*, deren Stücke dünn in der Erfindung und ärmlich in der Darstellung sind.

RUDOLF KAREL: *Sonate für Klavier, op. 14. Burleska für Klavier, op. 19.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

SIEGFRIED KARG-ELERT: *Heidebilder, zehn kleine Impressionen für Klavier, op. 127.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

WILHELM KEMPFF: *Werke für Klavier: op. 10. Variationen über ein Thema aus Mozarts Don Juan, op. 12. Zwei Phantasien.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

CARLOS CHAVEZ RAMIREZ: *op. 21, Deuxième sonate pour piano.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Ich gestehe, daß ich zu diesen im übeln Sinne »modernen« Kompositionen keinerlei Verhältnis habe gewinnen können. Was hier in Tönen laut wird, ist keine musikalisch-künstlerische Angelegenheit, denn es mangelt alle Architektonik, alle Logik und alle Harmonie. In den Variationen *Kempffs* z. B. würde niemand das graziöse Menuett Mozarts wiedererkennen. Auch *Karg-Elert*, der uns durch manches hübsche Stück verwöhnt hatte, auf diesen Pfaden wandeln zu sehen, ist schmerzlich. Was eine Sonate ist, wissen heutige Komponisten ja überhaupt nicht mehr: *Ramirez* und *Karel* bieten dafür betrübende Belege. *Albert Leitzmann*

WALTER NIEMANN: *Der Orchideengarten. Zehn Impressionen aus dem fernen Osten für Klavier, op. 76 (1. Javanisches Tanzlied; 2. Gesang des malaiischen Fischers; 3. Im grün-porzellanenen Teehaus; 4. Lotosblume; 5. Paradiesvogel am Wasserfall; 6. Blühende Lianenranken; 7. Indischer Zauberer; 8. In der Chinesenstadt; 9. Mondnacht unter Palmen; 10. Rikschafahrt).* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

An Stelle der exotischen Gestalten, die wir nach den Titeln der einzelnen Stücke erwarten, grüßt uns auf allen Seiten dieses Notenheftes das freundlich-heitere Lächeln *Edvard Griegs*, dem sich zuweilen sein amerikanischer Bruder Edward Mac Dowell beigesellt. Niemann als Dritter im Bunde gibt fremdartig klingenden Melodien eine sehr deutsche Einkleidung, die ihnen das Fremdartige wieder nimmt. Das Ergebnis ist eine *neutrale*, gut klingende und leicht spielbare Musik, reizvoll durch kleine harmlose Pikanterien in der Harmonik, die den Einfluß der Jungfranzosen verraten. Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen, nun ja; und die schon oft bewährte Mischung von Wohlbekanntem mit noch Ungewohntem pflegt dem großen Publikum stets angenehme Kost zu sein. Ist's ein Leckerbissen für euch, ihr Lieben, so laßt's euch schmecken. Mir freilich (es muß heraus) sagt diese Art Musik gar nichts. Wie der Paradiesvogel, dem der Triller in der Kehle stecken bleibt, sobald die abgehaspelte Ganztonleiter erklingt (man kann sie wirklich nicht mehr ertragen), möchte ich einen wehleidigen Klagegesang anstimmen. Doch weil der vielgewandte Musikschriftsteller Niemann jeden Lobes würdig ist, will ich aus meinem Herzen diesmal eine Mördergrube machen und über den Komponisten Niemann kein Wörtchen weiter sagen. *Richard H. Stein*

KARL ZUSCHNEID: *Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene, zugleich allgemeine Musiklehre, 3 Teile.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Das neue Unterrichtswerk von Karl Zuschneid verfolgt den Zweck, herangewachsenen Schülern, die erst später zur Erlernung des Klavierspiels gelangen, die Unterweisung dadurch anregender zu gestalten, daß die Rücksichtnahme auf den geistigen Horizont des jugendlichen Anfängers fallen gelassen und daß die musikalische Elementartheorie in methodischer Weise dem Lehrgang eingearbeitet ist. So ergibt sich ein Lehrbuch, das für Lehrerbildungsanstalten oder für den als Nebenfach an Konservatorien zu erteilenden Klavierunterricht oder auch für den erst in vorgerückten Jahren sich der Tonkunst widmenden Dilettanten eine ausgezeichnete Grundlage abgeben muß, da seine systematische Anlage einen feinen pädagogischen Takt verrät. Die von Zuschneid selbst beigesteuerten Etüden beweisen außer instruktivem Geschick eine glückliche melodische Ader, die, wie bei Stephen Heller, auch der scheinbar trockensten Materie eine reizvolle Seite abzugewinnen weiß. *Georg Jensch*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Irgendein besonderer Tatendrang ist nicht zu spüren. Noch immer gilt es als Beweis künstlerischen Wollens, wenn an den Opern des Spielplans herumgedoktert wird. Alle Regie- und Kapellmeisterkünste aber sind Ersatzmittel für Neuheit. An der Staatsoper ist der Posten Stiedrys zu besetzen. Das Gastspiel *Werner Wolffs*, der ohne Orchesterprobe, wie das nunmehr so Sitte ist, eine »Walküre« zu leiten hatte, mag damit im Zusammenhang stehen. Seine Sachlichkeit und technische Sicherheit war als unzweifelhaft bewiesen, die Ausdrucksfähigkeit steigerte sich im Laufe des Abends. Es muß aber, nochmals sei es gesagt, gegen solches Stegreifdirigieren Einspruch erhoben werden. Die entscheidenden Aufschlüsse werden dadurch nicht gegeben. — Ferner an der gleichen Stelle eine Richard-Strauß-Woche ohne Strauß. Sie verlief darum unfestlich und ohne stärkeren Widerhall.

Ein *Carmen*-Wahn ist festzustellen. Ich habe diese einmalige Oper nun in den verschiedensten Ländern, Färbungen und Fassungen gehört und muß sagen, daß der Gegensatz zwischen der französischen Spieloper und der tragischen deutschen »Carmen« allmählich unüberbrückbar wird. Wir leben in der Periode der Carmen-Verrenkungen von Kapellmeisters Gnaden. Auch *Eugen Szenkar* von der Großen Volksoper hat sich eine besondere Carmen zurecht gemacht. Ihr Kennzeichnendes ist eine Umwertung der Werte, soweit sie sich im Tempo und Dynamik ausdrücken. Der erste Carmen-Akt wird so »interessant« gemacht, daß er langweilig wirkte. Jedes Stück wurde aus den Angeln gehoben. Das mißverstandene »Persönliche« der Auffassung eines an sich zweifellos begabten Dirigenten wurde offenbar. Das setzte sich im zweiten und dritten Akt fort, bis im vierten Akt endlich alles sich mehr normal entwickelte. Eine neue Carmen, *Maria Janowska*, war weit von aller Dämonie entfernt; der José *Hendrik Appels* dagegen rettete die Ehre der deutschen Tenöre.

Adolf Weißmann

BERN: Richard Wagners »Parsifal«, dieses Hohelied religiöser Mystik hat nun auch in der Bundesstadt seinen Einzug in erhebender Gestalt gehalten. Endlich haben sich alle Faktoren vereinigt, um den Theatertraum der Berner zu verwirklichen. Der neu gegründete Theaterverein spendete die Mittel für die gesamte Bühnenausstattung, Direktor *Peppler*, der sich schon bei der Aufführung von Kloses »Ilsebill« als origineller Regisseur ausgewiesen, übernahm die szenische Führung, der doppelgestaltige *Kohlund* (Maler und Charakterdarsteller) entwarf und schuf ganz eigenartige prachtvolle Bühnenbilder, und Kapellmeister *Albert Nef* sorgte in seiner ernsten musikalischen Beanlagung für eine gute orchestrale Interpretation. *Nicolai Reinfeld* und *Emmy Krüger*, welch letztere für Bayreuth ausersehen ist, verkörperten die Hauptpartien des Parsifal und der Kundry in vorbildlichem Sinne; ihnen stand als Gurnemanz der Berner Bassist *Felix Löffel* ebenbürtig zur Seite. Auch die anderen Rollen waren gut besetzt. Wenn die tonalen Schwankungen bei den chromatisch geführten Chören noch ausgeglichen werden, so dürfte sich das Ganze zu einem künstlerisch harmonischen Bilde abrunden. Für die folgenden schon im voraus ausverkauften Aufführungen sind *Helene Wildbrunn*, *Gabriele Englerth* und *Karl Erb* verpflichtet worden.

Julius Mai

BOCHUM-DUISBURG: Der Intendant *Saladin Schmitt* setzte zu Beginn der neuen Saison die im vergangenen Sommer durch die Verkehrssperre der Besatzungsmächte vorzeitig unterbrochene Reform der Ring-Inszenierung mit Konsequenz fort. Diesmal war »*Siegfried*« an der Reihe. Wiederum ward infolge der realistischen Übersetzung des Mystischen die Erdnähe des Geschehens und damit seine Allgemeingültigkeit kund. So wandelte man, impulsiv mitgerissen, im Höhenlicht der Siegfried-Sonne. Von besonderer Eindringlichkeit war das Erleben vor Alberichs Neidhöhle, die Begegnung mit dem Wanderer und der Sieg über die wabernde Lohe. *Schröders* Bühnenbilder hatten alle Naturfrische und Freilichtstimmung in die Ausdruckswelt des zweiten und dritten Aktes gebannt. *Drachs* Orchesterführung ging den lyrischen Linien der Partitur liebevoll nach, wußte aber auch das Siegesbewußt-Heldische ohne Übersteigerung des Klanglichen strahlend zu gestalten. Im Vordergrund der Darstellung standen: *Paul Hochheim*, *August Denter*, *Helmut Seiler*, *Wilhelm Trieloff*, *Sophie Wolf* und *Annie Kindling*. Der epochemachenden, vorwinterlichen »Figaro«-Inszenierung Dr. Schmitts stellte sich jetzt *Lothar Wallersteins* Einstudierung des »*Rosenkava-*

liers« ebenbürtig an die Seite. In der Titelrolle brillierte *Olga Tschöfner*. Der vom Wiener Blut beeinflußte Kapellmeister *Wilhelm Grümmer* deutete den musikalischen Stoff mit feinem Verständnis für den Rokokostil des Geschehens. Auch die zum eisernen Bestand jeder Opernbühne gehörigen Werke (Freischütz, Fledermaus, Troubadour und Tiefland) wurden unter der Leitung der Kapellmeister *Grümmer*, *Hüsgen* und *Rooschütz* mit größter Sorgfalt herausgestellt, weil die Bochum-Duisburger Oper nicht im Eiltempo arbeitet, sondern der Gründlichkeit in allem den Vorrang läßt. *Max Voigt*

DORTMUND: Die neue Spielzeit wurde eingeleitet mit Wagners »Meistersingern«. Gute Aufführungen waren ferner »Die lustigen Weiber«, »Die verkaufte Braut«, »Cavalleria«, »Bajazzo« und »Mona Lisa« in der Regie des Intendanten *Carl Schaeffer*, sowie *Emil Vanderstettens*, unter der tüchtigen musikalischen Leitung von *Robert Kolisko* und *Karl Wolfram*. An neuen Kräften traten dabei vorteilhaft hervor: die Herren *Bader*, *Lohmann*, *Türck* und die Damen *v. Hartungen*, *Holzapfel*, *Keiler-Abendroth*, *Pfahl-Wallerstein* und *Schwarz*. EinEreignis, für das man aufrichtig, ernstlich dankbar sein konnte, war aber nur die Lisztsche »Legende von der heiligen Elisabeth« in der feinfühligen Inszenierung als Mysterium von *Hans Wildermann*, die tiefen Eindruck auf jeden noch innerlich Gerichteten machen mußte. *Lisbeth Ulbrig* und der auf 250 Stimmen verstärkte Chor hatten den Hauptanteil an dem inneren Erfolg des Werkes, das zu den wenigen gehört, was Wagner wirklich zur Seite gestellt werden darf. Daß daneben Opern wie »Die Jüdin« und »Traviata« noch ihre Hörer und reichen Zuspruch finden, ist zu bedauern, aber nicht zu ändern. Immerhin sind sie historisch anregend und bieten allerhand fürs äußere Auge.
Theo Schäfer

DRESDEN: *Rolf Laucknes* Bearbeitung der »*Euryanthe*« hat bei ihrer hiesigen Uraufführung manchen bühnentechnischen Vorzug gezeigt. Zwar die sprachlichen Änderungen und Motivierungsversuche kamen im Rampenlicht nicht viel zur Geltung, aber das Hinarbeiten auf plastische Klarheit und Charakteristik des Bühnengeschehens, das durch die Gliederung von Masse und Einzelgestalt, sowie durch die Bereicherung der Schauplätze zielbewußt erstrebt war, hat sich in der Praxis gut bewährt und der Weberschen Musik zu gesteigert lebendigem Eindruck verholfen. Die Dekorationen von *Erich Thum* boten mit starken farbigen Wirkungen eine zum Teil glückliche, zum Teil noch nicht ganz entwickelte Lösung der gestellten schwierigen Probleme. *Fritz Busch* hob die Schönheiten der Musik mit herzlicher deutscher Hingabe hervor; *Elisa Stünzner*, *Kurt Taucher*, *Robert Burg*, *Willi Bader* und *Marie Keuschnig* trugen die Hauptrollen. Als nächste Neuheit nach »Euryanthe« kam ein Einakterabend. »*Susannens Geheimnis*«, das niedliche Buffokleinod Wolf-Ferraris, entzückte in einer liebevollen, fast etwas zu sehr sentimentalisierten Wiedergabe unter Busch mit *Grete Nikisch* und *Waldemar Staegemann* als haderndem Flitterwochenpaar. Uraufführungsehren widerfuhren einer Oper des Salzburger Mozarteumsdirektors *Bernhard Paumgartner*. Sie nennt sich »Die Höhle von Salamanca« und behandelt den in der Buffoopernwelt schon gelegentlich versuchten Scherz von Cervantes, daß ein fahrender Student, der in der Höhle von Salamanca die Schwarzkunst erlernt haben will, mit allerlei schnurrigem Hokuspokus sowohl über den schlappen Ehemann als auch über die läppischen Amorosos einer liebebedürftigen Donna siegt. Leider hat Paumgartners Musik diesen spaßigen Vorwurf auf endlose anderthalb Stunden gedehnt und dadurch der besten Wirkung beraubt. Stilistisch hat er alle Mittel der heiteren Tonkunst von Mozart bis Korngold zusammengerafft, schreibt Seccorezitative mit Klavier, sorgsam gearbeitete Ensembles, schwelgt in orchestraler Kleincharakteristik, wechselt mit Parlando, Kantilene und Koloratur. Aber alles ist mehr oder minder geschickt gehandhabte Musik aus zweiter Hand: »Rosenkavalier«, »Ariadne« drängen sich streckenweise unabweisbar vor, aber auch noch vieles andere. Im einzelnen ist manches ganz nett und hübsch gemacht, aber in der Anreihung zum Ganzen tritt der Mangel an Selbständigkeit und an maßvollem Formgefühl zu stark hervor, als daß man der Sache froh werden könnte. Es gab den in Dresden üblichen Höflichkeitserfolg. *Fritz Busch* hatte die orchestrale Seite blitzblank ausgearbeitet, *Waldemar Staegemann*, *Ludwig Ermold*, *Hans Lange*, *Heinrich Teßmer*, *Grete Nikisch* und *Liesel v. Schuch* schufen flotte, gut singende Lustspielgestalten. Eine dauerhaftere Bereicherung des Spielplans, als sie diese Neuheit darstellen dürfte, hat man durch Wiederaufnahme der harmlos vergnügten Brandts-Buysschen Oper »*Der Schneider von*

Schönau« gewonnen, die in frischer Wiedergabe unter *Hermann Kutzschbach* wieder recht ansprach. Den Handwerksburschen Florian singt nun *Max Hirzel*, der sich überhaupt als ein sehr verwendbares Mitglied bewährt: er fand in so verschiedenen Rollen wie dem *Rigoletto*-Herzog und dem *Freischütz*-Max herzlichen Beifall. Als neue Hochdramatische hat sich *Eugenia Burkhardt* von Chemnitz vielversprechend eingeführt; sie wurde nach einem eindrucksvollen Gastspiel als Santuzza in der »*Cavalleria*« verpflichtet, hatte aber vorher schon als Ortrud, Brünhilde und Herodias Beachtung erregt. Für das lyrische Zwischenfach scheint in *Lotte Schrader*, eine Schülerin Elisabeth Rethbergs, eine vielversprechende Kraft heranzuwachsen. Sie sang eine stimmlich sehr kultivierte Pamina. *Eugen Schmitz*

GRAZ: Mit dem neuen Direktor *Theo Modes* ist ein neuer, frischer Zug ins Opernleben geraten, der sich insbesondere darin äußert, daß Neuinszenierungen nicht bloß dem Namen nach, sondern auch den damit aufgerollten Problemen zufolge geboten werden. In der Zeitspanne, die dieser Bericht umschließt und die mit dem letzten Novembertage endet, wurde bereits eine Erstaufführung gebracht. Wenn auch »Die Vögel« von Walter Braunfels keinen nachhaltigen Publikumserfolg brachten, war deren Inszene mit ihrer den guten Seiten der Moderne abgelauschten Effekten eine Tat zu nennen, der die musikalische Wiedergabe unter *Heinz Berthold* ebenbürtig zur Seite steht. Auch »Der Ring«, dessen zyklische Vorführung beachtenswerte Versuche kühnen Zupackens bei der Gestaltung des Bühnenbildes verriet, muß in diesem Zusammenhang genannt werden, wenn auch nicht verhehlt werden soll, daß Experimente, die von Wagners genialem Bühnenblick — unter welchen Vorwänden auch immer — sich nicht inspirieren lassen, immer Experimente bleiben müssen. Unter den Gastspielen hebe ich nur das des stimmgewaltigen und hochkultivierten *Sigismondo Saleschi* als Rigoletto besonders hervor. Von den Kräften des neuen Ensembles scheint mir bis jetzt bloß der Heldentenor *Otto Jahn* einen entschiedenen Gewinn zu bedeuten. *Otto Hödel*

HALLE A. S.: Unser Opernensemble hat eine durchgreifende Änderung erfahren: alle männlichen Fächer sind neu besetzt, während die weiblichen Hauptfächer in den schon seit einigen Jahren bewährten Händen blieben. *Maria Günzel-Dworski*, unsere Hochdramatische, *Henriette Böhmer*, die Altistin, *Hilde Voß*, *Olga Georg*, *Hertha Reinecke* (jugendlich-dramatisch) und *Martha Kolb* hatten sich als durchaus wertbeständig erwiesen und bewiesen das auch wieder in der neuen Spielzeit. Von den »Neuerwerbungen« der Vertreter der männlichen Hauptfächer will mir *Carsten Oerner* als wertvollste erscheinen. Sein Amonasro, Wolfram, Graf Almaviva waren prächtige, charaktervolle Gestalten, dabei gesanglich hochwertig, während der neue Heldentenor *Fritz Berghoff* noch ungleich in seinen Leistungen ist. Neben einem famosen Radames und guten Max stellt er einen problematischen Tannhäuser, der wieder von einem Hoffnung erweckenden Florestan abgelöst wurde. Der Bassist *Heinz Prybit* hat gute Stimmittel, weiß sie aber noch nicht immer zu seinen Gunsten auszubeuten. Ob wir in dem stimmbegabten aber etwas temperamentlosen *Fr. Müller-Raven* eine brauchbare Kraft gewonnen haben, kann noch nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Alte zuverlässige Stützen in der Oper sind unser Opernregisseur *August Rößler* und *Fritz Kerzmann*, der andere Heldenbariton, dessen Domäne aber begrenzt zu sein scheint. Neben dem langjährigen routinierten und trefflichen Kapellmeister *Oskar Braun* wirkt jetzt *Fritz Volkmann* aus Nürnberg, ein Hallenser von Geburt, der im »Freischütz«, »Madame Butterfly« und in »Figaros Hochzeit« aufhorchen ließ. *Martin Frey*

HAMBURG: Von den zwei Opern neuen Datums, die das Stadttheater zu Uraufführungen sich ausersehen hatte, ist *v. Keußlers* »*Geißelfahrt*« nach fünf Vorstellungen bereits ins Archiv gewandert, wie es den Anschein hat. Die andere, mehr auf grobsinnliche Mittel gestützte »*Mareike van Nymwegen*« von *Eugen d'Albert* hat es schon auf weitere Abende gebracht. Seitdem ist als Respektsbezeugung unserer ersten Opernbühne und im Sinne ernsthafter Neigungen des Instituts nur eine mit Fleiß angefeuerte Darstellung des »*Corregidor*« von *Hugo Wolf* auf die Soll- und Haben-Liste des Stadttheaters zu setzen. Die Lahmheit des Stoffs, in dessen Bühnenformung entscheidende Triebkräfte mehr politischer Natur keine Aufnahme fanden, wirkte denn auch mehr als Restbestand der Alarconschen satyrischen Novelle, wobei die ungeheuren Reichtümer der musikalischen Ausstattung, wenn schon in meistersingerlicher Vorliebe gespendet, ihre Wunder wirkten. Leider war in der Auffüh-

rung allein die Frasquita der Frau *Aida Montes* tragend für das Interesse an Hauptrollen. Selbst der Corregidor von *Peter Kreuder*, stark in humoristische Karikatur gewendet wie manches in der Gesamtregie (durch den zuletzt Genannten) trat noch gegen *Josef Deglers* Tio Lucas zurück. Endlich ist *Egon Pollak*, von langer Krankheit genesen, ans Pult der Oper zurückgekehrt, so spät aber, daß die Lockerung der Ensembleleistungen mangels einer eigentlichen Autorität sich empfindlich kundgeben konnte. — In der *Volksoper* geben — es ist ohnehin das letzte Jahr, bevor sie in die Regie des Stadttheaters übergeht — Kassenrücksichten die starke Entscheidung bei allen Spielplänen. Die Operette dominiert wieder und eben jetzt steht ein Fridericus-Volksstück obenan als Verdränger anderer Rücksichten. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Unsere *Städtische Oper* hat mit dem Ende September plötzlich erfolgten Abgange *Richard Lerts* als Generalmusikdirektor nach Mannheim einen Verlust erlitten, der bislang noch nicht behoben ist. Verhandlungen mit *Rudolf Krasselt* sind im Gange und sollen zur Zeit dem Abschlusse nahe sein. Die ganze Last des Opernbetriebs ruht indessen auf *Arno Grau*, der ziemlich Abend für Abend seine Direktionstätigkeit mit künstlerischer Treue ausübt. Die *Händel-Tage* im Herbste, die neu die Oper »Otto und Theophano« und das Oratorium »Saul« in szenischer Form brachten, haben doch mehr Zeit und Kraft absorbiert, als man uns anfangs glauben machen wollte. Die im August schon herausgebrachte »*Josephs-Legende*« von Richard Strauß mit *Max Terpis* in der Titelrolle scheint sich schon abgespielt zu haben. Kein Wunder! Es ist bei allem instrumentalen Pomp rein musikalisch doch ein zu ärmliches Produkt. Unter den Neueinstudierungen hebt sich *Verdis* »*Othello*« hervor, der von *Arno Grau* musikalisch aufs beste betreut und unter der Regie von *Willy Grunwald* in wirksamer bühnengemäßer Form herausgebracht ist. Einer Merkwürdigkeit sei noch gedacht, daß man versäumt hat, sich für diesen Winter eines Heldentenors zu versichern. Als teilweiser Behelf ist *Hans Winkelmann* für eine Anzahl Gastspiele verpflichtet. *Albert Hartmann*

KÖLN: Die Oper brachte als neues Werk »Boris Godunoff« von Mussorgskij und zwar in der Fassung mit der Revolutionsszene (statt der Sterbeszene des Zaren in der Bojarenduma) am Schluß. Die Aufführung war von *Otto Klemperer* musikalisch sorgfältig vorbereitet, und der Chor, den *Felix Dahn* als dramatische Masse lebendig gemacht hatte, bewältigte seine vielfältige Aufgabe höchst anerkennenswert. Die Schauplätze der neun Bilder waren, um einen raschen szenischen Ablauf zu ermöglichen, einfach und geschmackvoll stilisiert hergerichtet. In der Titelrolle des seelisch zerrütteten Zaren war *Emil Treskow* stimmlich und darstellerisch überzeugend, eine drastische und typisch russische Figur stellte *Hubert Mertens* als Bettelmönch. Eine »Kleine Oper« von Kunstanwärtern grub in einer Veranstaltung des Bühnenvolksbundes mit gutem Erfolge die vergessene komische Oper »Casanova« von Lortzing aus. *Walther Jacobs*

KÖNIGSBERG: Das Musikleben hat nach den Sommerferien wieder mit einer starken Hochflut eingesetzt. Schon im August öffneten unsere beiden Opernhäuser ihre Pforten. Wie bereits gemeldet, hat der Königsberger Kunstfreund *Bruno Dumont du Voitel* das ehemalige Operettentheater zur *Komischen Oper* umgewandelt. Erster Kapellmeister ist der aus Wien bezogene *Artur Löwenstein.* Tüchtige Solisten stützen das Unternehmen. Geradezu bewundernswert sind Fleiß und Geschmack, die bei der Inszenierung der aufgeführten Werke in oft ganz wunderbaren Bildern zutage traten. In diesem Punkt muß die Komische Oper schon jetzt als Kammerbühne vornehmsten Stils bezeichnet werden. Auch der Spielplan zeugt von einer hohen kulturellen Sphäre. Mozarts »Entführung« und die »Zauberflöte« (»Cosi fan tutte« soll folgen), der »Barbier« von Cornelius, Smetanas »Verkaufte Braut«, d'Alberts »Abreise«, Blechs »Versiegelt« und Puccinis »Manon« diese und ähnliche Dinge kamen in höchst bemerkenswerten Aufführungen heraus. Die Befürchtung, daß zwei Opernbühnen für Königsberg eine zu große Belastung darstellen würden, hat sich bis jetzt erfreulicherweise nicht bestätigt. Beiden Häusern geht es nicht glänzend, aber sie halten sich. Und das ist heute schon viel. Auch im Stadttheater wird unter der neuen Direktion Geißel ernste Arbeit geleistet. Der ausgezeichnete *Nettstraeter* (als Nachfolger von Wilhelm Franz Reuß) und *Wilhelm Schüler* geben sich redlich Mühe, das Niveau auf der bisherigen Höhe zu halten. Szenisch leidet dieses Theater unter seinem großen Besitz alter Dekorationen, die immer wieder herhalten müssen. Von Neueinstudie-

rungen lange nicht gehörter Werke sind Mozarts »Figaro« und der »Don Juan« zu erwähnen. Auch Marschners »Hans Heiling« kam nach langer Pause wieder einmal heraus. Ansonst Wagner, Puccini, Verdi und die umliegenden gangbarsten Dinge. Einiges Neue ist in Aussicht gestellt. *Otto Besch*

MAGDEBURG: Die Oper des *Magdeburger Stadttheaters* muß sich gerade in der Zeit, da der Spielplan Höchstleistungen verlangt, in den Monaten Dezember, Januar und Februar, eine gewisse Einschränkung ihrer künstlerischen Arbeit gefallen lassen. Sie hat den ersten Kapellmeister Dr. *Rabl* nach Madrid in das dortige königliche Theater beurlaubt, wo er die Leitung der Oper übernimmt und u. a. den »Tristan« aufführt und zum ersten Male den »Rosenkavalier« erklingen läßt. Nur die Tatsache, daß dort deutsche Pionierarbeit geleistet wird, geleistet werden muß, tröstet über den Ausfall an Kraft. Der genannte Dirigent brachte hier bei uns letzthin den »Schatzgräber« Schrekers in einer guten Aufführung heraus. Als eine starke Hoffnung für unsere Bühne erwies sich das Engagement einer Wiener Sängerin mit Namen *Elisabeth Grötsch*, deren ergiebigem, völlig noch unverbrauchten hohen Sopran Partien wie die der Bertalda in Lortzings »Undine« und der Elisabeth im »Tannhäuser« gleich gut zugänglich sind. Was den neuen Heldentenor der Oper, *Moskow*, einen Sänger türkischer Abstammung, betrifft, der in Eingangsvorstellungen versprach, Schwung in große Opernabende zu bringen, so wartet man leider noch auf die Erfüllung dieser Versprechungen nach der Richtung einer lückenlosen Tätigkeit hier. Die neue Koloratursängerin *Else Müßigmann* macht alle Anstrengungen, ihren Platz zu behaupten — das dürfte erst eintreten, wenn das mehr Schulgemäße vollständig hinter der Freiheit, musikalisch-künstlerisch zu gestalten, zurücktritt. *Max Hasse*

MANNHEIM: Wir haben es schon angedeutet: Unsere Oper arbeitet unter *Richard Lert* in einem recht gemächlichen Tempo. Gewiß kann man nicht in jedem Monat musikalisch-dramatische Großtaten bringen. Dazu haben wir uns auch gar nicht aufgerafft. Wir waren genügsam und haben uns nach der neustudierten »Walküre« teilweise Auffrischungen von Verdis »Traviata« und »Maskenball« vorsetzen lassen. Sie sehen, *Verdi* ist und bleibt hier Trumpf. Wir von der Presse sagen es oft zueinander und sagen es auch laut: Die Hälfte von Liebe und Rücksicht, die dieser gewiß geniale Bühnenmensch erfährt, einem *deutschen* Komponisten zugewendet, was wäre da für eine Mozart-, Weber- und Wagner-Pflege gewonnen! Dabei weiß eigentlich niemand, und das ist das merkwürdige an diesem Verdi-Kultus, wer der Spiritus rector dieser Propaganda ist, wer dahinter steckt, wenn wir ganze *Verdi-Wochen* erleben. Der gewandte junge Kapellmeister *Paul Breisach*, der diese Opern meistens dirigiert, besitzt gewiß diese treibende Kraft noch nicht. Er ist ein sehr nützliches Glied der musikalischen Leitung, sollte aber nicht über normales Maß hinaus angestrengt werden.

Eine willkommene Abwechslung brachte in diesen Verdi-Reigen eine Neuaufnahme der »Zauberflöte«, die gleich »Don Juan« und neuerdings »Figaros Hochzeit« ebenso wie »Entführung« eine Zeitlang vom Spielplan verbannt war. Einige seltsame Tempi, die *Richard Lert* dem unvergänglichen Werk aufzwang, erregten unser Staunen. Die Fülle der Gestalten, die das bunte Szenarium ruft, offenbarte neben einigen wohlgelungenen Leistungen auch die derzeitigen Lücken und Schwächen in unserem Künstlerpersonal. Auf der Bühne hatte man von der einstigen Inszenierung *Carl Hagemanns* und den szenischen Bildern *Ludwig Sieverts* wiederum Gebrauch gemacht, dabei *einen* der Wege zeigend, der die Frage der Erscheinungsform dieser Zauberoper zu lösen versucht.
Für die leicht und lose geschürzte Opernkunst meldete sich die früher viel gespielte »Geisha« wieder zum Wort, die in *Werner v. Bülow* einen stoffkundigen Führer hatte und auf der Bühne zu hübschen Bildern Veranlassung gab. *Wilhelm Bopp*

MOSKAU: Lohengrin-Klänge erfüllen das anfangs September eröffnete große Opernhaus, das nach einer gründlichen Erneuerung recht festlich aussieht. Seit 1922 wird »Lohengrin« in einer völlig neuen expressionistischen, mit unheimlich grellen Farben und bewegten Massen arbeitenden Bühnenumbildung gegeben. Ob eine derartige unserer Zeit entsprechende Auffassung dem Geiste des Kunstwerks gerecht wird, bleibe dahingestellt. Wundervoll klang das von Meister V j a ç e s l a v H e c k geleitete Orchester, auch brachte der hochbegabte Baritonist M i g a i eine stimmlich hervorragende Leistung als Telramund. Glücklicher scheinen derartige ex-

pressionistische Anwandlungen in einer choreographischen Ausführung des »Spanischen Cappriccio« von Rimskij-Korssakoff mitgeschaffen zu haben. Das bewegte Bild bot einen angenehmen Anblick kräftiger und doch ausgeglichener Farbenzusammenstellungen. Als Dekorations- und Kleidungskünstler wirkte in beiden Aufführungen N. Fedoroffskij. Im »Neuen Opernhaus« gab es fürs erste künstlerisch belanglose Aufführungen »Traviata«, »Werther« usw. Doch soll hier demnächst das moderne Musikschaffen — Ravels »Spanische Stunde«, Prokofieffs und Strawinskijs neueste Bühnenwerke — zu Worte kommen.

Eugen Braudo

MÜNCHEN: Händels »Julius Cäsar« in der Bearbeitung von Dr. Oskar Hagen hat hier in der Hauptprobe Langeweile, in der ersten Aufführung Begeisterung ausgelöst, die lediglich den an dieser undankbaren Wiedererweckung Beteiligten galt. Gewiß ist diese Ausgrabung nicht von ungefähr erfolgt — besteht doch eine starke Ähnlichkeit der heutigen Geistesströmung mit der Zeit vor 200 Jahren — aber wir haben doch nicht umsonst Gluck und Wagner in uns erlebt, und so suchen wir bei dem gleichen Streben — der Abkehr vom Individualismus in der Richtung auf die Musik »an sich« — doch nach einem anderen Ausdruck. Und so sehe ich die ganze Händel-Renaissance lediglich als Symptom an, dazu bestimmt, dem Publikum den Mangel an einer zeitgenössischen Erfüllung seines Sehnens vor Augen zu führen und, vielleicht, den bis dato noch unbekannten Propheten des neuen Musikdramas auf den Plan zu rufen. — An der Münchener Aufführung war alles Stil aus feinfühligster historischer Einstellung heraus — ein Werk des Inszenators *Max Hofmüller* und seines Helfers *Leo Pasetti* (Bühnenbilder). Daß diese Einfühlung dem musikalischen Leiter *Hans Knappertsbusch* nicht gelang — ob er sie überhaupt gewollt hat? — möchte man ihm fast danken: sein rhythmisch-persönliches Dirigieren trug wesentlich dazu bei, die ungewohnte Kost schmackhafter zu machen. Aber zur Ausführung des Continuo sich des Hammerklaviers zu bedienen liegt kein Grund vor, nachdem uns Karl Maendler das Bach-Klavier geschenkt hat, das seine Eignung auch für den großen Raum erwiesen hat (vgl. meinen diesbezüglichen Aufsatz in der Augustnummer der »Musik«). *Friedrich Brodersen* war ein hervorragender Vertreter der Titelrolle und auch *Elisabeth Ohms* (Kleopatra), *Hedwig Fichtmüller* (Kornelia), *Fritz Krauß* (Sextus), *Julius Gleß* (Ptolemäus) und *August Kleffner* (Achillas) standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. — Dankbar begrüßen wir die Wiederauffrischung von Smetanas »Verkaufter Braut«. An Musik von solcher Quellfrische der Melodik, ihrer rassigen Wärme haben wir heute wahrlich keinen Überfluß.

Hermann Nüßle

PETERSBURG: Die materiell etwas gefestigte Akademische Oper begann ihre Spieltätigkeit im Zeichen des größten russischen Musikdramatikers Rimskij-Korssakoff. Zur Neuaufführung gelangte die seit dreißig Jahren aus dem Petersburger Opernleben ausgeschaltete »Mlada«, eine der farbenprächtigsten russischen Bühnenkompositionen. Die »im ganzen gute« Aufführung wurde durch einen jungen begabten Dirigenten S. Ssamossud musikalisch sehr wirksam ausgestaltet. Ungeschickte Bühnenführung trübte jedoch das Gesamtbild. — Das »Kleine Opernhaus« (ehemaliges Michael-Theater) brachte »Das goldene Hähnchen« von Rimskij-Korssakoff mit stark unterstrichener politisch-satirischer Tendenz. Als nächste Neuaufführung ist »Die spanische Stunde« von Ravel in Aussicht genommen. Die Große Akademische Oper arbeitet augenblicklich an einer Neubelebung der achtzigjährigen Wagnerschen Heldenoper »Rienzi«, die am 7. November zur Feier der großen russischen Revolution zur Aufführung gelangt.

Eugen Braudo

WEIMAR: Das erste Viertel der neuen Spielzeit zeigt die Oper des Deutschen Nationaltheaters in trüber Stagnation, die nicht viel Hoffnung auf glückverheißende Zukunft aufkommen läßt. Hatten wir im verflossenen Jahr in dem genialen *Aloys Mora*, den jetzt Dresden gewonnen hat, eine scharf umrissene Persönlichkeit, an die wir uns in allen Nöten klammern konnten, so fehlt heuer dem Opernschifflein jede willensstarke Führung. *Julius Prüwer*, der sich mit den »Meistersingern« gut einführte, ist soviel auf Reisen, daß er vorläufig dem Opernapparat nicht den Stempel einer geschlossenen Eigenart aufdrücken kann. Zudem stellt es sich immer mehr heraus, daß die vom Generalintendanten *Ernst Hardt* eingegangenen Neuverpflichtungen fehl am Ort sind. So behilft sich der trostlose Spielplan größtenteils mit den aus der vorigen Spielzeit übernommenen alten Ladenhütern. Nur die deutsche Uraufführung der

musikalischen Komödie »Satyros« von Waldemar v. Baußnern (unter Leitung von Dr. *Latzko* mit *Strathmann* als Satyros) ließ aufhorchen. Baußnern übernimmt den Goetheschen Text wörtlich; nur den abrupten Schluß verdeutlicht er etwas mit Wort und Ton. Seine Musik geht weit über Goethe hinaus; sie übersieht das Karikaturenhafte und Kleinliche und wird, indem sie sich in die Sphären des unendlichen Kosmos aufschwingt, zu einem zuckenden Dithyrambus der Freude, strahlenden Bekenntnis der Naturkraft und Naturherrlichkeit.

Otto Reuter

KONZERT

BERLIN: Der merkwürdigste Vorfall einer durchaus unmerkwürdigen Konzertsaison war das Auftreten des Amerikaners *Henry Cowell*, eines Pianisten, der mit neuer Technik arbeitet. »Arbeiten« ist das rechte Wort. Denn Cowell begnügt sich keineswegs mit den Fingern, sondern läßt auch die Arme, Fäuste, die flache Hand in Aktion treten, und er legt sich so in das Klavier hinein, daß man wohl von einer körperlichen Anstrengung sprechen kann. Das allein aber würde ihn nicht zur Merkwürdigkeit stempeln. Die Gymnastik, die er treibt, ist als Mittel der Musik gedacht. Man mag über den Wert dieser Musik denken wie man will, der Mensch selbst ist gewiß kein Scharlatan. Die Welt, die uns mit dem Foxtrott beschenkt hat, diese amerikanische Welt hat auch Henry Cowell erzeugt. Er hat nicht, wie frühere Amerikaner, die deutsche Romantik erlebt, sondern viel eher alle Spielarten des Impressionismus, Exotismus, Futurismus — alle diese Ismen haben ihn ins Schlepptau genommen, und er bildet sich trotzdem ein, Melodiker zu sein und auf seine ungewöhnliche Art, indem er ganze Büschel Töne zusammenfaßt, seine Melodik desto ausdrucksvoller zu machen. So hat er, zu eigenem Gebrauch, Klavierstücke geschrieben, in denen Merkwürdiges und Gewöhnliches dicht beieinandersteht. Thematische Arbeit scheint ihm Bedürfnis zu sein. Kurz, dieser Henry Cowell ist ein recht seltsames Erzeugnis dieser Zeit und seines Stammes. — *Orchesterkonzerte* sind eine Ausnahme geworden. *Iwan Casanova* und *Armands Palacios* vertreten das nun durch die deutschen Lebensverhältnisse im allgemeinen abgeschreckte Ausland. Casanova, der Dirigent, bringt Ravels Gänsemutter (Ma mère l'oye), eine Folge von Märchenstücken zartester Färbung, mit einem ausgesprochenen Gefühl für die Besonderheit dieser Musik; der Pianist Palacios spielt die Unterhaltungsmusik, Klavierkonzert in B-dur von Bortkiewicz genannt, so durchaus tüchtig, daß man von seinem Versagen in Liszts Es-dur-Konzert überrascht ist. — *Furtwängler* will mit der Wahl der »*Gesichte*«, zartfarbiger Stimmungsbilder von *Bernhard Sekles*, seine Verbeugung vor neuerem Schaffen machen. — *Siegfried Ochs* feiert den Bußtag mit einer ungewöhnlich starken Aufführung der Beethovenschen »Missa solemnis«. — Sonst: Starrkrampf des Musiklebens, während von innen her Neues sich bildet.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: Ende September eröffnete das *Concertgebouw* mit einem deutscher Romantik (Weber, Schumann, Brahms) gewidmeten Abend die Saison. *Carl Muck* am Dirigentenpult, *Fritz Kreisler* als gefeierter Solist. Es folgten noch einige Konzerte unter Mucks Leitung, von denen vor allem eine prachtvolle Wiedergabe der Sinfonie von César Franck in dankbarer Erinnerung bleibt. Den erkrankten Willem Mengelberg vertreten weiterhin verschiedene Gastdirigenten. Unter ihnen begrüßte man *Bruno Walter* zum erstenmal in Holland. Sein Erfolg war ein außerordentlicher. Walter hat die differenzierte Technik der Mahler-Schule und fand so im Concertgebouw-Orchester das ihm gemäße Instrument. Eine Mozart-Sinfonie (in D) erklang in seltener Feinheit und Poesie, Mahlers Erste entfesselte Beifallsstürme. Mit Walter introduzierte *W. Gieseking* Pfitzners Klavierkonzert erfolgreich in Holland. *Max Fiedler* dirigierte außer klassischen Werken Regers Mozart-Variationen, *Gabriel Pierné* neuere französische Musik und Strawinskijs »Petruschka«. Von Solisten seien genannt: *Wilhelm Backhaus*, *Edwin Fischer*, *Joseph Schwarz* und *Henri van Gondoever*, der ein hübsches Cellokonzert von *Cornelis Dopper* unter des Komponisten Leitung spielte. Ein Abend moderner italienischer Musik gewidmet, stand unter Leitung von *Alfredo Casella*, der auch als Pianist mitwirkte. Seine musikalische Dichtung »A notte alta« für Klavier und Orchester hinterließ zwiespältige Eindrücke; die geistvollen, aphoristischen »Puppazetti« für Orchester, als Illustration gedacht zu kleinen futuristischen Marionettenszenen, faszinierten. Sehr dankbar ist Casellas Bearbeitung für Klavier und Orchester der im Original (für Klavier) verlorengegangenen

»Rhapsodie espagnole« von Albeniz. Unter Casellas Leitung kam auch der dritte Teil von Malipieros »Impressioni dal Vero« zur Uraufführung. Weit weniger als Casella ist *Maurice Ravel* Interpret eigener Werke. Doch malgré lui tat seine geniale Orchesterfantasie »La Valse« ihre Wirkung, dank zahlreicher Aufführungen der letzten Jahre unter W. Mengelberg und der einzigartigen Virtuosität des Orchesters. Ravel und Casella bestritten auch gemeinsam einen ihren Werken gewidmeten Kammermusikabend des Concertgebouw. »Ma mère l'oye«, vierhändig, war nicht ohne Reiz; am nächsten Tage hörte man's in farbigerem Gewand vom Orchester. Beide Komponisten begleiteten eigene Lieder, die die ausgezeichnete amerikanische Sopranistin *Harriet van Emden* vortrug. *Alexander Schmuller* und *Marix Loewensohn* brachten eine schwierige, aber interessante neue Sonate für Violine und Violoncell von Ravel zur ersten Aufführung. Zu einem Ereignis des beginnenden Konzertwinters gestaltete sich ein den Werken *Franz Schrekers* gewidmetes Konzert. Durch das Fehlen eines guten Operninstitutes war der Opernkomponist Schreker bisher in Holland unbekannt geblieben und im Konzertsaal nur durch seine zartfarbige Kammersinfonie vorteilhaft eingeführt. Nunmehr lernte man den Komponisten mit Fragmenten aus seinen Bühnenwerken kennen, während zugleich die Uraufführung seiner Suite »Der Geburtstag der Infantin« dem Abend eine besondere Bedeutung verlieh. Das vor 15 Jahren als Gelegenheitskomposition für kleines Ensemble entworfene Stück, das nur einmal in Wien als Begleitung einer Pantomime erklungen war, erschien jetzt zum ersten Male für großes Orchester bearbeitet im Konzertsaal. In dieser Fassung offenbart das melodisch sehr inspirierte Werk die Hand des gereiften Meisters. Obwohl aus theatralischer Vorstellung heraus erwachsen, ist es doch rein musikalisch so geschlossen und aus der Fülle phantasievoller Eingebung geschaffen, daß es als Konzertstück zu den sympathischsten und fesselndsten Erscheinungen der zeitgenössischen Produktion gehört. *Willem Mengelberg* brachte die ihm und seinem Orchester gewidmete Suite zu schlechthin vollendeter Wiedergabe, die dem Komponisten und seinem Interpreten stürmischen Erfolg eintrug. Schreker selbst dirigierte ein sinfonisches Zwischenspiel aus dem dritten Akt des »Schatzgräber« und das »Vorspiel zu einem Drama«, während sich *Maria Schreker* nicht nur als verständnisvolle Interpretin der Werke ihres Gatten erwies, sondern überhaupt als eine Sängerin mit ausgezeichneten Stimmitteln, vorzüglicher Technik und feinem Geschmack.

Rudolf Mengelberg

BERN schwelgt förmlich seit 1915 in der Konzertflut ausländischen Musikgutes. Während des Krieges die vielen Propagandamissionen, und nun als Epilog die Jagd nach den Schweizer Franken. Jeder Tag bringt ein oder mehrere Ergüsse Polyhymnias. Den Reigen eröffneten in dieser Saison die Leipziger Thomaner, die unter Karl Straubes Leitung an zwei Abenden mit ihren vollendeten Chören tiefe Wirkung auslösten. Ihnen folgte die Sixtinische Kapelle, die nun schon zum dritten Male unter *Casimiris* Stabe das Berner Publikum faszinierte. Zur 100jährigen Entstehungsfeier des Werkes haben Cäcilienverein und Liedertafel Beethovens 9. Sinfonie mit ersten Solisten unter *Fritz Bruns* energischer Führung dreimal eindrucksvoll aufgeführt. Als Gastdirigent des 3. Abonnementskonzertes figurierte *Hans Pfitzner*, dessen neuestes Werk, Klavierkonzert in Es-dur, mit großer Wärme aufgenommen wurde. Der jugendliche Berner Pianist *Franz Josef Hirt* war für die eigenartige Pfitznersche Muse wie geschaffen und wurde vom Komponisten als idealer Träger des Klavierparts für die Münchener Erstaufführung gewonnen. Die rührige Berner Triovereinigung (*Kremer, de Groot, Lötscher*) spielte kurz darauf das Klaviertrio op. 8 desselben Meisters. Eine große Zahl von Orchesternovitäten brachte *Albert Nef* in den Volkskonzerten. Mit der Suite zu Shakespeares »Viel Lärm um Nichts« hat er endlich Korngold eindrucksvoll in die Bundesstadt eingeführt, deren Theater zur Zeit seine Oper »Die tote Stadt« vorbereitet. Von der jungen Schweizer Garde erschienen auf Nefs Programmen eine Serenade von *Reinhold Laquai*, Sinfonien von *Richard Flury, Luc Balmer* und *Henri Gagnebin*, die als starke Talentproben namentlich in instrumentaler Hinsicht anzusprechen sind.

Julius Mai

BOCHUM: Im ersten Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters brachte Kapellmeister *Rudolf Schulz-Dornburg*, der eifrige Anwalt zeitgenössischer Tondichter, eine Trauermusik von Max Butting (Berlin) zur Uraufführung. Obgleich diese auf fruchtbarstem harmonischen Boden gewachsene Kunst der neueren kontrapunktischen Linien-

führung huldigt und in der Farbenwahl bei aller Ausnutzung der technischen Mittel die Klarheit der Gedankenverarbeitung oberstes Gesetz geblieben ist, tritt doch längere Strecken eine gewisse Verwandtschaft mit Richard Straußens tonalem Formempfinden zutage. Erfreulicherweise herrscht der seelische Gehalt über den Effekt, so daß die melodischen Blüten der Schöpfung nichts von ihrer herben Schönheit einbüßen, mögen sie gleich im Banne dämonischer Wallungen ihr Dasein fristen müssen. Schulz-Dornburg, unterstützt von seinem trefflich disziplinierten Orchester, war dem bedeutsamen Werk ein zuverlässiger Ausdeuter, der die deklamatorischen Darbietungsgrade gefühlsstark belebte und damit Buttings tondichterische Berufung unterstrich. Weitere musikalische Großtaten waren die sorgfältigen Einstudierungen des Dettinger Tedeums im Sinne einer Händel-Renaissance auf dem Gebiet der chorischen Behandlung des Stoffes, die Darbietung der Achten von Bruckner und des Es-dur-Klavierkonzerts von Pfitzner durch *Frida Kwast-Hodapp*. Wilhelm Friedemann Bachs Sinfonia für zwei Flöten und Streichorchester lernten wir kurz nach ihrer Ausgrabung aus dem Besitz der Berliner Staatsbibliothek in einer stilgewandten Bearbeitung Schulz-Dornburgs schätzen.

Max Voigt

BREMEN: Den Auftakt zur diesjährigen Winterspielzeit gaben gleich mehrere in doppelter Hinsicht bedeutungsvolle Domkonzerte: neben *Eduard Noeßler* als glänzendem Orgelspieler und die höchsten Anforderungen an seinen sorgsam nach Stimmqualität und musikalischer Begabung ausgewählten und vortrefflich disziplinierten Domchor stellendem Dirigenten stand als Solist ein Geiger von ungewöhnlichem künstlerischen Ausmaß, *Gustav Herbst*. Er erzwang sich mit einem Schlage die höchste Bewunderung der Kritik und des kunstverständigen Publikums durch die vollkommene technische Beherrschung seines Instrumentes, die mit höchster Sicherheit und Lockerheit der linken Hand eine feste, beseelte Bogenführung und eine absolute Reinheit der Intonation verbindet. Gespielt wurde auf der Orgel Bachs Toccata und Fuge in C-dur, Regers Passacaglia in f-moll und auf der Geige die beiden Wunderwerke dieser Literatur, die Ciacona von Bach und die von Reger, deren Schönheiten uns erst voll aufgehen, wenn sie so schlackenlos im Ton und rein in Linie und Figurenwerk vor unseren Sinnen aufblühen. Eine volkstümliche Wiederholung des Konzertes für den Goethe-Bund, ein weiteres Auftreten des Künstlers im Konzert des Lehrergesangvereins (d-moll-Sonate des Schweizers *Peter Faßbaender*) bestätigte den Eindruck, daß Gustav Herbst, der übrigens auch Schweizer ist, einer der allerersten Geigenmeister unserer Zeit ist.

Einem lebhaft begrüßten ersten Quartettabend der *Neuen Musikgesellschaft*, in dem das Stuttgarter *Wendling-Quartett* mit dem Bremer Opernkapellmeister *Manfred Gurlitt* am Klavier seine reife Ensemblekunst abermals erhärtete, gab ein älteres, noch nicht so linear und atonal ausgewachsenes dreisätziges Klavierquintett von Manfred Gurlitt besonderes Interesse. Das Klavier dominiert darin stark und die individuelle Charakteristik der einzelnen Instrumente, die doch mit annähernder geistiger Gleichbedeutung an der musikalischen Unterhaltung teilnehmen sollten, verwandelt sich streckenweise in eine unselbständige Zustimmung zum großen Wortführer, dem Klavier. Dies wurde dem sonst musikalisch nicht unbedeutenden Werk um so gefährlicher, als es sich kühn als erste Nummer vor Mozarts D-dur- und vor Beethovens Es-dur-Quartett stellte. Freilich, hätte es sich dahintergestellt, wäre es glatt erschlagen gewesen.

Gerhard Hellmer

DORTMUND: Unsere stark besuchten Konzerte boten vor allem unter *Wilhelm Siebens* impulsiver Führung Sinfonien von Beethoven, Schumann, Brahms und Dvořak in wohlgelungener Ausführung. An Neuheiten hörte man Hindemith (Kammermusik Nr. 1) und Pfitzner (Klavierkonzert), die recht geteilte Eindrücke hinterließen. Von Solisten boten *Walter Rehberg* und *Paula Stebel* vortreffliche Leistungen. In Solistenkonzerten traten *Werner Engel* (Wien), *Alma Moodie* (Berlin), *Joseph Szigeti* (Genf), *Emanuel Feuermann* (Köln), *Lore Unkermann* und *Hedwig Pähler* (Dortmund) mit erfreulichen Darbietungen hervor, ebenso *Gerard Bunk* als ausgezeichneter Pianist und Begleiter. Hervorragendes boten auch Bach-Verein, Madrigalchor und Musikalische Gesellschaft unter *Carl Holtschneiders* sicherer Leitung mit schwierigen Bachschen Motetten und Kantaten, Chören nach Alexander Ritter und Weber, sowie einer trefflichen Aufführung des Mendelssohnschen »Elias«.

Theo Schäfer

DRESDEN: In den Sinfoniekonzerten der Oper brachte *Fritz Busch* ein »Rondo burlesk« von *Kurt Striegler* zur Uraufführung, das sich als »Kapellmeistermusik« im guten Sinne erwies, vortrefflich klingt und im Wechsel burlesker, sentimentaler und leidenschaftlicher Stimmungen seine Wirkung findet. Es wurde sehr freundlich aufgenommen. Die Philharmonie unter *Mraczek* brachte die in Dresden noch nicht gehörte *f-moll-Sinfonie* aus *Richard Straußens* Jugendzeit zu Gehör, und zwar in recht tüchtiger Wiedergabe, ohne daß man sich aber für ihr doch etwas langatmiges, wunderliches Brahmanentum so sehr hätte erwärmen können. An dem gleichen Abend lernte Dresden übrigens auch den Pianisten *Walter Kaufmann* im B-dur-Konzert von Brahms als poesievollen, technisch hochstehenden Künstler schätzen.

Eugen Schmitz

FRANKFURT A. M.: Inzwischen sind die größeren Chorvereinigungen auf den Plan getreten. Zunächst die *Frankfurter Motette* und die *Singakademie*, die, beide unter *Fritz Gambke*, mit Darbietungen alter a cappella-Kunst und des »Elias« von Mendelssohn ausgezeichnet abschnitten. Auch der erst im Vorjahre von *Gustav Maerz* in die Öffentlichkeit geführte *Maerzsche Singverein* deutete, strebsam und gut geschult, mit einem Einheitsprogramm: *Haßler—Schein* auf den erst halb gehobenen Schatz unbegleiteter alter Vokalmusik, nachdem kurz zuvor schon der sogenannte »*Sixtinische Chor*« unter Monsignore *Raffaele Casimiri* — wie überall, so auch hier triumphierend — die großen Meister Palestrina, Lasso, Vittoria und den weniger bekannten Firmin le Bel (letzteren in einer herrlichen Weihnachtsmotette) heraufbeschworen hatte. Als erste Novität auf chorischem Gebiet hörte man sodann im *Caecilienverein* das »Tedeum« von Walter Braunfels. Man vernahm es mit Andacht und Bewunderung, gepackt von der Größe des Wurfes, der Bündigkeit und Selbständigkeit der Gestaltung im engeren Sinne; innerlich berührt durch die beziehungsreiche Symbolik der Tonsprache. Ist diese Musik auch schwerblütig und besinnlich, mehr distanziert als unmittelbar, so geht sie doch den ganzen Menschen an, wenn er mit dem Empfindungsgehalt der einzelnen vertonten Glaubenssätze vertraut ist oder sich vertraut gemacht hat. Die Aufführung, von *Stefan Temesvary* geleitet und infolge unvorhergesehener Probeschwierigkeiten nicht ganz ausgereift, empfing durch die solistische Mitwirkung der Sopranistin *Amalie Merz-Tunner* ein wesentliches Ingrediens für ihre dennoch eindringliche und nachhaltige Wirkung. — Ein Schlußwort über vokale Kammermusik. Im Kaufmännischen Verein sang das *Petersburger Vokalquartett* (die beiden *Kedroff* und Genossen) ein buntes, russisch-deutsches Programm, hervorragend durch Kultur, Charakteristik und Disziplin des Vortrages und durch die Schönheit und Weite der Stimmen (letztere vor allem in den Bässen). Zwei moderne Abende warben, getragen von der hohen Sangeskunst, Musikalität und Menschlichkeit *Beatrice Lauer-Kottlars* für Paul Hindemith und Rudi Stephan. Hindemiths Zyklus »Marienleben«, der zum größeren Teil schon in der Frankfurter Kammermusikwoche »Neue Musik« erklungen war und jetzt den ganzen Rilkeschen Kreis umfaßt, zeigt den Komponisten auf erfreulichem Wege zur Einfachheit, Klarheit, Verinnerlichung. Die Satztechnik ist teilweise virtuos, die Ausdrucksfähigkeit von Singstimme und Klavier sehr kühn genützt; bei der Stimme indessen bis hart an die Grenze der Ausführbarkeit. Hindemith soll zurzeit eine Umarbeitung des Ganzen vornehmen. Hoffentlich zeitigt sie zugunsten besserer Verständlichkeit des Dichterwerkes eine Beschneidung des stimmlichen Aufwandes und weitere Klärung einzelner Teilglieder. Trotz allem »Aber« empfand man die Darbietung wiederum als ein Ereignis, an dessen Verlebendigung auch die Pianistin *Emma Lübbecke-Job* rühmlichen Anteil nahm. Auch die Lyrik des toten Stephan, aus der die »Sieben Lieder nach verschiedenen Dichtern« und der Liederkreis »Ich will dir singen ein Hohelied« samt der Altballade »Up de eensame Hallig« erklangen, hat, soweit der an der Aufführung klavieristisch selbst beteiligte Berichter beobachten konnte, in den Herzen der Hörer Wurzel geschlagen. Das Verdienst, in dieser Form an den kleinen, aber noch lang nicht gebührend bekannten und geachteten Nachlaß des Gefallenen erinnert zu haben, gebührt nicht zuletzt auch dem Veranstalter dieses »Zweiten Kammermusikabends«: dem *Orchesterverein*.

Karl Holl

GELSENKIRCHEN: Der hiesige Musikdirektor *Max Storsberg* hob am Totensonntag während eines Kirchenkonzerts mit seinem gemischten Chor »Musica sacra« ein Requiem des Gladbecker Organisten H. Wiltberger aus der Taufe. Die Komposition,

die auf einen Text von Hebbel geschrieben wurde, ist knapp und prägnant im Ausdruck gehalten. Sonderlich der zweite Teil, der sich aus beruhigender Stimmung über Sequenzen zu kühnen Harmonien aufschwingt, kennzeichnet Wiltbergers weitgespannte Deklamationsgabe, die sich geschickt auf die Ausmalung durchaus unterschiedlicher poetischer Empfindungen versteht. Das ganze musikalische Gebäude ist am strengen Stil der Altmeister deutscher Tonkunst gereift und strebt im Banne Regers immerhin zu individuellem Ausdruck. Die Ausführenden bewältigten die nicht leichte Aufgabe anerkennenswert. *Max Voigt*

GRAZ: Eine Hochflut des Konzertlebens wie einst und je. Die *Sinfoniekonzerte* des Opernorchesters und dessen *Sonntagnachmittagskonzerte* mit volkstümlichem Programm sind äußerst erfolgreich, ebenso die *Kammermusikabende* des *Streichquartetts der Grazer Philharmoniker*. Ein hier noch unbekanntes, das *Zika-Quartett*, errang sich den Beinamen als berufener Nachfolger der »Böhmen«. Unter den Pianisten hat *Conrad Ansorge* mit klassischer Technik gefallen. Ein a cappella-Chor, die »*Donkosaken*«, Russen, die in abgetragenen Uniformen das Podium betreten, ersang sich mit alten russischen Volks- und Kirchenliedern die Sensation von fünf ausverkauften Sälen ... Trotz der Sensation: die Leute können etwas. Gerne gedenke ich des jungen tatkräftigen Leiters der jüngsten Konzertunternehmung, des »*Steirischen Konzertvereins*«, *Karl Heinz Dworzak*, der nicht bloß viele schöne Abende bietet, sondern auch auf die Programme bestimmenden Einfluß zu nehmen scheint: noch nie ist soviel moderne Musik geboten, noch nie so streng darauf geachtet worden, daß die Konzertprogramme wenigstens *einen* Namen eines Tondichters bringen, den noch nicht der Rasen deckt. Um dieses Strebens willen allein schon, das von Grazer Tradition himmelweit abweicht, verdient Dworzak ein Lorbeerreis. *Otto Hödel*

HALLE a. d. S. Seit *Georg Göhler* in den Konzerten der Philharmonie den Stab schwingt, ist auf dem Gebiet der Sinfoniekonzerte ein völliger Umschwung eingetreten. Wurde unter seinem Vorgänger das Unzulängliche Ereignis, so führt er unser Publikum in die Musik aller Kulturvölker durch stilvolle Aufführungen ein. Dabei behandelt er die alten und ältesten Meister mit der gleichen Liebe und demselben Verständnis wie die Romantiker den Kreis um Franz Liszt und Johannes Brahms. Daß er auch die moderne Musik zu Worte kommen läßt, versteht sich bei einem so vielseitig beanlagten Musiker von selbst. Als Solisten sangen, geigten, spielten und siegten: *Rosette Anday*, *Alma Moodie* und *Issai Dobrowen*. Die Robert-Franz-Singakademie hat *Alfred Rahlwes* auf eine Höhe gebracht, daß eine Aufführung des „Deutschen Requiems« mehr als eine Erbauung und Tröstung war, es war ein Erlebnis. Von Solisten ragten aus der Flut der meist überseeischen Gäste *Edwin Fischer*, der vier Beethoven-Sonaten in seiner Weise ausdeutete, und Prof. *Wollgand* hervor, der mit unserem hallischen Pianisten *Hans Gaartz* je eine Violinsonate von Mozart, Beethoven und Reger spielte. Das *Amar-Hindemith-Quartett* führte in unübertrefflicher Weise Hindemith und Schönberg vor, während das *Klingler-Quartett* mit Haydn, Mozart und Beethoven einen vollen Sieg errang. Erfolgreich ließ sich außerdem das beliebte *Schachtebeck-Quartett* hören. Frau *Augusta Schachtebeck-Soroker* ist als Pianistin fraglos eine gute Kammermusikspielerin, der allerdings Schubert besser liegt als Brahms. *Martin Frey*

HAMBURG: Die Philharmonischen Konzerte, noch jüngst von der Konkurrenz anderer Unternehmer gefährdet oder doch im Zulauf beeinflußt, sind, seit *Carl Muck* an der Spitze steht, die unerschütterliche Zentralinstitution des hiesigen Musiklebens geworden. Spekulation, Rücksichten in Programmen und auf Attraktionsgelüste gibt es dort nicht. Und die unantastbare Autorität Mucks tut neben Wissen und Wollen Wunder. Selbst drei Extrakonzerte unter Muck konnte der »Verein hamburgischer Musikfreunde« schon wagen. Daß dieser in den Konzerten unter *Eugen Papst* die kräftigste Stütze erlangte, ist nach den Bedenklichkeiten früherer Jahre erfreulichstes Anzeichen. Muck hat außer mit Beethoven- und Brahms-Abenden durch eine Bruckner-Darlegung (III.) in der Nachbarschaft von Wagner erneutes Aufsehen gemacht; er hat einmal auch Mendelssohn protegiert, mehr veranlaßt durch *Alma Moodie*, die sich hier stark in Gunst zu setzen wußte; er hat Rimskij-Korssakoffs Scheherazaden-Suite (die vor 25 Jahren Fiedler hier einführte) in reizgesättigtem Klangzauber erstehen lassen in der Nachbarschaft des Berliozschen Harold; und Muck hat eine neue holländische Sinfonie,

die siebente von *Cornelis Dopper*, hier in erster deutscher Darlegung gegeben. Derselbe begabte, lebefrohe, wohlgenährte und fleißige Herr Dopper, mit dessen Ciaccona gotica voriges Jahr Mengelberg reiste. Die *Zuidersee*-Sinfonie Doppers, eben jene »siebente«, spekuliert im langsamen Satze ein wenig mit impressionistischen Mitteln und an anderer Stelle mit derb rustikalen Neigungen. Muck konnte das Opus zweimal machen, einmal in Gegenwart des wohlgelaunt und epikuräisch dreinschauenden Komponisten. Der polnische Dirigent *Adam Szyak*, der sich erfolgreich vor allen im Strauß'schen Eulenspiegel gab, hatte ein Vorspiel zum »Träumenden Knaben«, eine Pantomime der echt polnischen Sonja Fridmann-Grammaté instrumentiert und ließ es wahrnehmen wie ein Original an guten Einfällen impressionistischer, mit Absonderlichkeiten gewürzter Kunst. An solcher Kunst (Bartók [Suite], Busoni, Debussy) hat sich auch der Frankfurter Pianist *Carlo Stephan* als Spezialist im Darlegen »verschränkter Harmonien« wie als Interpret klassischer Sachen hervorgetan. *Christine Werner* (Dessau) hat, ein poetisierendes Talent, das der Lisztschen Dante-Sonate mit intensiver Energie sich näherte, auch Walter Niemanns »Kleine Sonate« (in der »Musik« letzthin von mir eingehender gewürdigt) zu intensivem Erfolge verholfen. Vergessen wir nicht die Einheimischen, und lassen wir den beiden Alfred Sittardschen Orgelkonzerten den Vorrang des Interesses. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Die schwere Not der Zeit lastet doch merklich auf dem Konzertleben, das nach dem frischen Einsatz im Herbst mählich der Stagnation verfällt. Hauptsächlich in der Kammermusik sind vollreife Früchte gezeitigt. Es haben unsere Stadt aufgesucht das *Schachtebeck-*, *Havemann-*, *Amar-*, *Klingler-* und *Schulze-Prisca-Quartett*, die ohne Ausnahme hervorragende Gestaltungskraft und reich entwickeltes künstlerisches Spiel bekundeten. Auch unser lang vermißtes *Riller-Quartett* mit *Willy Craney* am Klavier schenkte uns einen genußreichen Abend. Der Hauptsegen unserer Musikernte ging von den beiden *Abonnementskonzerten der Städtischen Kapelle* aus, die uns unter *Rudolf Krasselts* hochgestimmter Führung neben sinfonischen Standwerken Schrekers pomphaft-schwülstiges, innerlich hohles »Vorspiel zu einem Drama« als örtliche Neuheit einbrachten. Ähnlich angelegte Konzerte veranstaltete der Theaterverein »*Deutsche Bühne*« unter *Franz v. Hößlin* und *Rudolf Krasselt* mit der Städtischen Kapelle. Zu einer anregenden Max-Reger-Gedächtnisfeier hatte der junge, aufstrebende »*Hannoversche Konzertchor*« unter *Hans Stieber* sein von namhaften Kräften unterstütztes Konzert ausgebaut. Aparte Musik aus altklassischer Zeit vermittelten die Matineen des *Schaumburg-Lippischen Landesorchesters* unter *Julius Ehrlich*. Unter den zahlreichen Einzelkonzerten ragten die Klavierabende an Zahl und Bedeutung hervor (*Frida Kwast-Hodapp*, *Walter Gieseking* usw.). *Albert Hartmann*

KÖLN: In den Gürzenichkonzerten gab es zwei *Uraufführungen*. Silhouetten für Orchester von *Hermann Hans Wetzler* und eine Orchesterfantasie von *Bodo Wolf*. Das Werk von Wetzler, in sechs Sätzen thematisch-sinfonisch verbunden und fesselnd gestaltet, wird seinen Weg durch die Konzertsäle machen. Es sind »Gesichte in musikalischer Gestaltung«, deren poetische Herkunft der Komponist selbst angibt: nach einer phantastischen Einleitung folgt ein Adagio auf ein Sonett von Michelangelo, ein dämonisches Scherzo nach Dantes Inferno (Charon) und ein ironisches Intermezzo über das Maskenspiel des Lebens, von dem ein kurzes Fugato in das selige Traumgebilde des Ausklangs zurückführt. Noch mehr als die lyrischen Sätze fesseln die dämonischen Visionen, und glänzend gemacht ist auch das Intermezzo, das sich in Anknüpfung an Strawinskijs »Petruschka« mit Foxtrottrhythmen und banalen Tanzmelodien in einer Zeitsatire versucht. Die Orchesterfantasie von Bodo Wolf (die er selbst vorführte) ähnelt in ihrem Gedankengang und lebensfreudigen Schwung seiner Orchesterouvertüre. Sie bläst gern mit vollen Backen und überschlägt sich im Fortissimo, ist aber doch ein wirkungsvolles und musikalisch und orchestertechnisch persönliches und charaktervolles Werk. Von *Joseph Szigeti* hörte man das Violinkonzert von Brahms. Sonst brachte *Hermann Abendroth* noch das Chorwerk Offenbarung Johannis von Walter Braunfels, das Feuerwerk von Strawinskij, das es-moll-Klavierkonzert von Ljapunow (*Fritz Hans Rehbold* als Solist) und in warmblütiger Aufführung Schuberts C-Dur- und Bruckners 5. Sinfonie. In einem Sinfoniekonzert unter Abendroth spielte die Berliner Pianistin *Käthe Heinemann* in großem Stil und mit poetischem Empfinden das G-Dur-

Konzert von Beethoven. *Otto Klemperer* war eine großzügig gestaltete Aufführung der Brucknerschen Achten (zum ersten Male strichlos!) zu danken. Beethovens seltener gesungene Kantate »Meeresstille und glückliche Fahrt«, vom verstärkten Opernchor vorgetragen, und die Kindertotenlieder Mahlers, mit *Friedrich Schorr* als vergeistigendem Sänger, bildeten die weiteren Gaben des Opernhauskonzerts. Die Gesellschaft für neue Musik widmete einen Abend dem Wiener *Egon Wellesz.* *Walther Jacobs*

KÖNIGSBERG: Im Konzertleben herrscht vorläufig ziemliche Stille. Die Zahl der Veranstaltungen ist nicht gering. Aber es fehlen die tieferen Eindrücke. Das erste der »Königsberger Sinfoniekonzerte« dirigierte *Klaus Nettsraeter.* Dann kam *Ernst Kunwald* wieder. Er hielt sich bisher an die bewährtesten Werke der Klassiker. Ein großer Freund künstlerischer Pionierarbeit scheint er nicht zu sein. Das steht nach seiner fast dreijährigen Tätigkeit nun leider fest. Immerhin sind auch in diesen Konzerten einige Novitäten in Aussicht gestellt. Hoffentlich werden sie zur Tat. Der »*Bund für Neue Tonkunst*« hält nach wie vor die Fahne des Fortschritts hoch. *Josef Müller-Blattau*, der neue Privatdozent für Musikwissenschaften an der »Albertina«, gibt ihm einen neuen Auftrieb. Zu erwähnen ist besonders ein Hindemith-Abend in den Räumen des Oberpräsidiums. Das *Amar-Quartett* mit Hindemith am Bratschenpult spielte die Werke 22 und 33, in einem der offiziellen Künstlerkonzerte zuvor Werk 16. Damit hat der junge Komponist auch im fernen Norden seines Vaterlandes festen Fuß gefaßt. *Otto Besch*

MAGDEBURG: Unser Konzertleben erreichte im November eine ziemliche Höhe durch sorgsame Arbeit garantierter künstlerischer Erfolge. Sehr erfreulich ist hierbei die Erscheinung, daß man sich nicht mit dem begnügt, was innerhalb der »Stadtmauern« wächst, blüht und gedeiht, unter besseren oder kümmerlicheren Verhältnissen, daß man über sie sich hinauszublicken bestrebt und heranzuziehen versucht, was hinter dem engeren Horizonte liegt. So kam es kürzlich sogar zu einem doppelten Dirigentengastspiele am gleichen Abend: *Schillings* dirigierte in einem übervollen großen Konzertsaal vor den *Berliner Philharmonikern* das erste Konzert, das der *Magdeburger kaufmännische Verein* veranstaltet hatte. Er brachte außer dem »Pfeifertag«-Vorspiel »Spielmanns Lust und Leid«, das Siegfried-Idyll und Fragmente aus der »Götterdämmerung«. Solistin war die *Hafgren.* Ähnlich guten Besuch wies auch das Sinfoniekonzert des *Städtischen Orchesters* auf; hier beschenkte *Abendroth* seine Zuhörer reichlich. Zwei derartig gut besuchte Konzertsäle während annähernd derselben Stunden, das spricht deutlich für das Bedürfnis der Menge nach guter Musik — immerhin ein Zeichen, daß eminent Künstlerisches noch seinen Lohn findet. Mit dem *Reblingschen Gesangverein* und dem *Magdeburger Männerchor* brachte *Volkmann* eine sorgfältig vorbereitete und mit lebhaftem Temperament geleitete Aufführung des Tedeum von *Walter Braunfels.* Schade, daß die langjährige Wirksamkeit des Tonkünstlervereins mit seinen Quartettveranstaltungen vorläufig lahmgelegt zu sein scheint. Er litt im Laufe der letzten Zeit immer schwerer an örtlichen Verhältnissen. Wahrscheinlich erscheint es nötig, die altbewährte Vereinigung auf ganz neue Grundlagen zu stellen. Hierfür bedarf es freilich neuer energischer Führung. *Max Hasse*

MANNHEIM: Zwei Akademiekonzerte unseres Nationaltheaterorchesters sind unterdessen verrauscht, die einmal eine sinfonische Fantasie Hans Hermann Wetzlers brachten, neben der 3. Sinfonie Anton Bruckners, dann ein gänzlich klassisches Programm mit Haydns Londoner D-dur- und Beethovens B-dur-Sinfonie. Die Novität Wetzlers hat Farbe und Glanz, inhaltlich hängt sie in den Gedankengängen von Richard Strauß und bleibt auch dort hängen. Der Brucknerschen d-moll-Sinfonie kam *Richard Lert* so ziemlich nahe, an den Absätzen und Zerklüftungen des letzten Satzes strandete auch er. Bei dem klassischen Abend, der vergebens auf eine gestaltende Renaissance durch den Dirigenten wartete, half für eine ausgebliebene Gesangssolistin die einheimische Geigerin *Lene Hesse* mit Bachs E-dur-Konzert in verdienstlicher Weise aus.

Ein Beethoven-Abend der Volksmusikpflege sah den jungen Kapellmeister *Wolfgang Martin*, früher in Lübeck, jetzt in Frankfurt am Main, am Pulte des Führers. Die Wiedergabe der zweiten Sinfonie konnte uns ebensowenig wie die Leitung des Begleitapparats bei dem Beethovenschen Violinkonzert, das der junge *Hermann Diener* hoffnungsfroh, aber noch

nicht gänzlich geklärt zum Vortrag brachte, von der Berufung jenes ebenfalls noch sehr jungen Mannes zum Dirigenten überzeugen. Eher vermochte man bei liebevollem Aufmerken aus den Klängen der Egmont-Ouvertüre schwache Anzeichen eines gewissen Dirigiertemperaments bei Wolfgang Martin zu entdecken.
Für Kammermusik sorgten die Herren um *Karl Klingler*, die uns an die Reize des Pfitznerschen D-dur-Quartetts wieder einmal in willkommener Weise erinnerten und eine neue einheimische Quartettvereinigung, die unter dem Namen ihres Primus, des Herrn *Max Kergl*, einen ersten Abend mit klassischem Programm in höchst günstiger, verheißender Weise absolvierte. An einem Klaviermeisterabend erregte *Frida Kwast-Hodapp* unser Befremden ob ihres einseitig auf Kraftentfaltung gerichteten Klavierspiels, dem zartere Konturierungen allmählich völlig abhanden kommen.
Wilhelm Bopp

MOSKAU: *Alexander Schmuller*, der rühmlichst bekannte Amsterdamer Geiger (ein Russe seiner Geburt nach) eröffnete durch eine Anzahl von großem Erfolg begleiteten Kammermusikabenden den Reigen der Moskauer Herbstsaison. Prof. Schmuller gehört zu den vornehmsten Vertretern der modernen Geigenkunst — ein feinsinniger Musiker und außerordentlicher Könner. Erfreulicherweise brachte er nicht nur bekannte und eingespielte Meisterwerke. Eine etwas dickflüssige polytonale Sonate von E. Bloch, eine wundervolle, von echtem Musikertum durchtränkte Regersche Solosonate, ein höchst poetisch gestimmtes Nachlaßwerk von Debussy, eine groß angelegte, durch Innigkeit wirkende Sonate von Pfitzner bildeten ein in Rußland erstmalig zur Aufführung kommendes Programm (am Klavier *A. Seiliger*). Die Klassiker wurden mit einem wundervoll gelungenen Bach-Mozart-Abend (unter Mitwirkung des ausgezeichneten Moskauer *Stradivarius-Quartett*) bedacht. — Eine nur geladenen Gästen zugängliche Ausstellung neuester deutscher Musik brachte die Musikabteilung der deutschen Bücherschau in Moskau. Zur Aufführung gelangten Werke von Schreker (Tanzsuite »Geburtstag der Infantin«), Schönberg (op. 2, 6, 11, 19), Kornauth (Viola Sonate op. 3) und Mahler (Adagio aus der 9. Sinfonie; in Ermangelung eines Sinfonieorchesters Klavier vierhändig). Wenn sich derartige Privataufführungen einer kritischen Besprechung entziehen, so dürften wir jedenfalls dieses erfreuliche Zeichen einer russisch-deutschen Annäherung auf musikalischem Gebiet freudigst begrüßen. *Eugen Braudo*

———

In den drei letzten Konzerten des Beethoven-Zyklus brachte *Oskar Fried* die 4., 6., 7., 8. und 9. Sinfonie, Ouvertüren: Leonore Nr. 3, Coriolan und Leonore Nr. 1, das Es-dur-Klavierkonzert (Solist: *Alexander Seiliger*) und Violinkonzert (*Karpilovskij*). In seinem Abschiedskonzert gab *Fried* ein Liszt-Programm: Faust-Sinfonie, Mazeppa und das A-dur-Klavierkonzert (*Heinrich Neuhaus*). Nach Fried erschien in den Konzerten der Staatsoper *Bruno Walter* mit Werken von Richard Strauß (Don Juan), Gustav Mahler (1. Sinfonie) und Busoni (Indianische Fantasie für Klavier und Orchester). Das ganze Programm wurde glänzend gespielt, aber bei der Wiedergabe von Mahler und Busoni hatten nur die Interpreten den Erfolg und nicht die Werke (*Egon Petri* war der Solist in der »Indianischen Fantasie«). Neben diesen Sinfoniekonzerten fand dort auch ein Skrjabin-Konzert unter der Leitung von *Viktor Sadovnikoff* statt: »Rêverie« für Orchester, die 1. Sinfonie und das Klavierkonzert (*Samuel Feinberg*). — Unter den Solistenkonzerten müssen einige sehr interessante erwähnt werden. Das interessanteste darunter war zweifellos das *Egon Petris*, dessen Spiel immense Technik und große Vollendung aufwies. Er spielte bei seinem ersten Erscheinen mit großem Erfolg Werke von Bach, Liszt und Busoni (Busoni zum erstenmal für Moskau). Er bewältigte ein großes Programm (Bach und Chopin, Beethovens Appassionata, Liszts St. Franziskus, Liszt-Busonis Mephisto-Walzer und Busonis Perpetuum mobile) in der überfüllten großen Halle des Moskauer Konservatoriums hauptsächlich für dessen Lehrer und Schüler. Sein Spiel war ausgezeichnet und der Erfolg ganz ungewöhnlich. — Von Konzerten Moskauer Pianisten und Sänger sind die der Professoren *Constantine Igoumnoff*, Feinberg und Heinrich Neuhaus und zweier Sängerinnen der Staatsoper: Mme. *Vera Duhovskaja*, eine junge vielversprechende Kammersängerin, und Mme. *Fayna Petrova* zu erwähnen. *V. Belaieff*

MÜNCHEN: Den Konzertverein — er ist wieder einmal in letzter Minute durch die Stadtverwaltung vor seiner Auflösung bewahrt worden — darf man zu seiner Wahl *Friedrich Munters* als Leiter der Volkssinfonie-

konzerte beglückwünschen: ein Dirigent, bei dem Wollen und Vollbringen auf einer hohen Stufe und in schönstem Einklange stehen. Tiefen Eindruck hinterließ *Wilhelm Sieben* als Gastdirigent der Münchener Volksbühne, und auch *Paul Strüver* zeigte mit einem eigenen Abend die Eigenschaften des geborenen Orchesterleiters. *Hanns Rohr* endlich brachte mit der Konzertgesellschaft für Chorgesang Haydns »Schöpfung« zu ungemein lebendiger Wiedergabe (Solisten: *Amalie Merz-Tunner, Hans Depser, Berthold Sterneck*).

Hermann Nüßle

PRAG: Enge des Raumes zwingt zur Auswahl. Mit einer dreimaligen Aufführung von Mahlers »Achter« in den Philharmonischen Konzerten beendete *Zemlinsky* in außerordentlicher Weise die letzte Spielzeit. Heuer verspricht das Generalprogramm einige Delikatessen. Am Eingang der Saison standen drei in Herkunft und Stil verschiedene Chorvereinigungen von Ruf. An Palestrina gemessen ist dem *Berliner Domchor* unter *Hugo Rüdel* fraglos der Vorzug zu geben vor dem *Sixtinischen Chor* mit seiner bewundernswerten umfangreichen Kenntnis der römischen klassischen Literatur in der feierlichen Interpretation des Monsignore *Raffaele Casimiri*. Das Geistige und die Inbrunst ist bei den Deutschen von heute viel tiefer ausgeprägt als bei den Südländern, auch das Technische ist von verblüffender Reinheit. Von ganz besonderer Stilfärbung waren die Chöre der *Donkosaken*, deren Naturstimmen, deren mitwirkende Kraft, deren Furor insbesondere bei dem liturgischen »Gospodine pomilnj« einem so recht den grandiosen Unterschied zwischen Schule, Vergeistigung, Kultur und Naturbeanlagung, Seele und seltenem Musikantentum kund tat. Im Kammermusikverein interessierte die Uraufführung von *Heinrich Rietsch'* Streichquartett in Es-dur, das durch Einfallsreichtum, zarte Gedanken, romantisierendes Wesen und eine fein ziselierte Form lauten Beifall erweckte. Die Wiedergabe durch das *Mairecker-Buxbaum-Quartett* ist besonders hervorzuheben. Im gleichen Rahmen erklang *Paul Hindemiths* Kleine Kammermusik für fünf Bläser, von der Bläservereinigung der Dresdener Staatskapelle in unübertrefflicher Weise geboten. Dieses Werk zeigt neben der gewohnten homophonen Struktur Sicherheit in der lapidaren Gestaltung, originelle klangliche Einfälle und skurrilen Humor; die Vergrämtheit einiger Spießbürger konnte den Erfolg nicht stören. *Adolf Domanskys* ebenda gegebenes Bläseroktett enthält Musik im Gartenlaubestil. Unter einer Reihe von Erstaufführungen *Henri Marteau*scher Kammerwerke gefiel mir ein espritvolles graziöses Flötenterzetto, bei dem der deutsche Gesandte Dr. Koch im privaten Kreise den Bläserpart virtuos spielte, am besten. Die hochdramatischen Lieder mit Orgelbegleitung sang *Mary Grasenick* mit großem Ausdruck. Ein Sonatenabend *Henri Marteau—Alexander Zemlinsky* gehörte zu den Erlebnissen. Aus der Unzahl der tschechischen Konzerte, die auch heuer qualitativ auf ansehnlicher Höhe standen, nenne ich die Konzerte der *Tschechischen Philharmonie* unter *Wenzel Talich* an erster Stelle. Das *Suk-Jubiläumsjahr* rechtfertigte das Programm zweier Abende, die diesem heute führenden Meister der tschechischen Kunst als jugendlichen Komponisten vorführte. Die Serenade für Streichinstrumente und die Sinfonie in E-dur tragen in harmonischer Beziehung schon manche Ansätze zu späteren technischen Eigentümlichkeiten, immer fällt die Vornehmheit der Faktur, die Ursprünglichkeit der Rhythmik und die Eigenart des Geistes auf. Unter den vielen Solistenabenden greife ich den der Geigerin *Erwine Brokeš* heraus, die in einer Tartini-Sonate noble Künstlerschaft verriet und deren großer Ton, Wärme und Temperament überzeugte. Über Konzertzyklen des *Tschechischen Kammermusikvereins*, des *Sevšik-Lhotsky-Quartettes*, über die modernen Konzerte der beiden *Prager Sektionen für Neue Musik* wäre einiges nachzutragen. *Erich Steinhard*

SCHWEIZ: Wiederum lag, in Basel sowohl wie in Zürich, der künstlerische Schwerpunkt aller musikalischen Veranstaltungen in jenen Abenden, denen *Adolf Busch* seine unvergleichliche Kunst lieh. Im Rahmen der Sinfoniekonzerte, in welchen *Hermann Suter* und *Volkmar Andreae* Beethoven in großzügiger Weise interpretierten, belegte der Künstler in seinem eigenen, mehr musizierfreudigen als besonders tiefschürfenden Violinkonzert und in dem ungleich bedeutenderen Hermann Suters erneut sein grundehrliches, durch keinerlei technische Hemmungen beschwertes Musikertum. Zusammen mit seinen vortrefflichen Quartettgenossen predigte er in unnachahmlicher Beredsamkeit Max Reger. Großes auf instrumental-solistischem Gebiete bot ferner der Cellist *Emanuel Feuermann*, während in einer langen Reihe fast allgemein

sehr schlecht besuchter Konzerte an Kammermusikvereinigungen das Quartett des Gewandhauses und das Wiener Trio, an Solisten *Joseph Szigeti*, *Edouard Risler*, *Alfred Piccaver*, *Hanna Brenner*, *Sophie Wiselius* und viele andere mehr oder minder bedeutsam zu Worte kamen. — Einen Genuß erlesener Art bot das Bläserquintett des Gewandhausorchesters. In einem der *Neuen Schweiz. Musikgesellschaft* zu dankenden Novitätenabend erlebte die formal und inhaltlich sehr sympathische Violinsonate in D-dur von *Bruno Straumann* ihre erfolgreiche Uraufführung, während »Miniaturen« für Streichquartett und Lieder von *Ernst Levi* sehr problematisch anmuteten. Spontane, im Patriotischen fußende Wirkung erzielte endlich ein vom Züricher Lehrergesangverein unter *F. R. Denzler* gebotenes vaterländisches Liederspiel »Laßt hören aus alter Zeit« von Otto v. Greyerz, zu dem Friedrich *Niggli* eine im besten Sinne volkstümliche Musik von seltener Plastik und gesunder Schlagkraft schrieb. *Gebhard Reiner*

STETTIN: Die Zeitverhältnisse wirken auf den Handel mit großen Namen hemmend: das musikalische Eigenleben der Städte beginnt sich freier zu regen. Auch Stettin, das bisher unter der Nähe des großen Knotenpunkts Berlin vornehmlich zu leiden hatte, atmet freier. Der *Stettiner Musikverein* als erster Musikfaktor der Stadt läßt schon in der jetzigen Zusammensetzung seiner Programme eine bedeutsame Weiterentwicklung unserer musikalischen Kultur erkennen. Der städische Musikdirektor *Robert Wiemann* brachte trotz der großen Aufführungsschwierigkeiten kürzlich Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« mit dem Gesamtkörper des Musikvereins und dem Städtischen Orchester in achtunggebietender Wiedergabe. Der philosophische Grübler und neuromantische Sucher Pfitzner spricht in diesem gigantischen Werk eine Sprache, die nicht mit dem gewohnten Hinnehmen und Hören im Konzertsaal ohne weiteres verstanden sein will. Des Insichhineinsingens gibt es bei Pfitzner soviel, daß nur die Tiefe der deutschen Seele ein wirkungsgewisses Echo auf seiten der Zuhörer sein kann. Die Stimmungskunst der Romantik aber bleibt Pfitzners Brücke zum Herzen des deutschen Hörers. Richard Strauß' »Till Eulenspiegels lustige Streiche«, Regers Mozart-Variationen waren weitere Anziehungspunkte in Wiemanns Sinfoniekonzerten. Daneben fand das Brahmssche Klavierkonzert (d-moll), von *Richard Rößler* ausgezeichnet gespielt, im Sinfoniekonzert der *Theatergemeinde* besonderes Interesse. *Edwin Fischer* fesselte durch die Plastik seiner Nachschöpfung in zwei modernen Klavierwerken: Passacaglia und Fuge von Walter Courvoisier und Sonate b-moll von Emil Bohnke. Unter den heimischen Kunstausübenden ragte *Hansmaria Dombrowski* als junger begabter Komponist in einem Liederabend mit eigenen Werken hervor. Auch der Kammermusikabend des Streichquartetts des Städtischen Orchesters verdient genannt zu werden. Endlich mag man es dem Verfasser dieses Berichts nicht verargen, wenn er seinen eigenen Klavierabend (Busoni, Reger und eine eigene sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester) in die Reihe der Veranstaltungen setzt, die allseitige und lebhafte Anteilnahme fanden.

Erich Rust

WEIMAR: *Julius Prüwer* interessierte in den beiden ersten Konzerten der Staatskapelle besonders mit Rimskij-Korssakoffs Scheherazade und Mahlers Zweiter. *Rudolf Peterkas* »Triumph des Lebens« ist noch keine Erfüllung; es stecken aber Keime darin, die vielleicht auf fruchtbringende Saat hoffen lassen. Von den drei zur Uraufführung gebrachten Orchesterliedern Peterkas verrät nur »An Madonna« den Zauber einer eigenen traumverlorenen Poesiewelt. In einer Morgenfeier des Theaters erweckte unser ausgezeichneter Konzertmeister *Robert Reitz* die mit einem großen, weittragenden und vornehmen Ton beglückte Stradivari-Geige Spohrs zu neuem Leben, nachdem sie seit Kömpels Tod im Sarge gelegen hatte. Der Thüringer Staat, der jetzige Besitzer, hat Robert Reitz das alleinige Spielrecht eingeräumt. *EugenSchmidt Carlén* erschöpfte die unendlichen Tiefen von Schuberts »Winterreise« vollständig, während seine Gattin *Elsbeth Bergmann* nicht weniger innerlich die zehn geistlichen Gesänge aus Wolfs Spanischem Liederbuch zu Herz und Gemüt brachte. *Bruno Hinze-Reinhold* beging Listzs Geburtstag durch einen idealen Liszt-Abend.

Otto Reuter

NEUE OPERN

BUDAPEST: Eine neue Oper von *Eugen Zádor* »Diana« (Text von *Eugen Mohacsi*) kommt hier zur Uraufführung. Die im vorigen Jahr verschobene Premiere der »Anna Karenina« von *Jenö Hubay* soll nunmehr vonstatten gehen.

DESSAU: Der »Orfeo« von *Claudio Monteverdi*, eines der allerfrühesten Opernwerke (1607), wurde von *Karl Orff* für die deutsche Bühne bearbeitet und wird in dessen Fassung am Friedrichstheater zur Aufführung gelangen.

LIEGNITZ: Am Stadttheater fand die Uraufführung der Oper »Der Walpurgistag« von *Erich Kaufmann-Jassey* statt.

MAILAND: Die nachgelassene Oper »*Nerone*« von *Arrigo Boito* wird im März 1924 in der Scala unter *Toscanini* ihre Uraufführung erleben.

MÜNCHEN: Im Nationaltheater wird eine Pantomime, »Pierrots Sommernacht« von *H. Nötzel*, zur Uraufführung kommen.

OLDENBURG: »Der Herr der Welt«, eine dreiaktige Oper von *Gerd Kärnbach* kommt am Landestheater zur Uraufführung.

WIEN: *Richard Strauß* hat die Komposition einer neuen Oper begonnen, deren Textbuch von *Hofmannsthal* stammt.
Ernst Křenek hat Kokoschkas »Orpheus und Euridike« vertont.

OPERNSPIELPLAN

NEAPEL: Das San-Carlo-Theater bringt in der Spielzeit 1923—24 nichts, was von besonderem Interesse wäre. An die Stelle des Operndirektors Serafin ist *Antonio Guarnieri* getreten, der früher mehrere Jahre an der Wiener Hofoper tätig war. Keine Uraufführung. Als Neuheiten für Neapel nur »Fedra« von *Pizzetti* und »Compagnacci« von *Riccitelli*. — Die deutsche Musik ist nur durch »Tristan und Isolde« vertreten unter Leitung von *Guarnieri* und nicht von Klemperer. Frankreich steht mit »Samson und Dalila«, »Carmen« und »Fausts Verdammnis« auf dem Programm. Der Rest sind italienische Werke aus dem eisernen Bestand: Traviata, Troubadour, Lucia, Barbier, Fedora, Cavalleria, Freund Fritz. — Das erfreulichste an diesem Spielplan ist, daß er nachgerade auch die letzten Anhänger des italienischen Stagionesystems von Impressarios Gnaden stutzig macht.

ROM: Oberspielleiter *Otto Erhardt* vom Württ. Landestheater wird auf Einladung des *Teatro constanzi* dort im Januar »*Salome*« von Richard Strauß inszenieren. Das Orchester steht unter der Leitung des Komponisten.

STOCKHOLM: Hier wurde kürzlich *Verdis* aus seiner Anfangsperiode stammende Oper »*Macbeth*« aufgeführt, die der Meister wiederholt umgearbeitet hat, ohne daß die verschiedenen Ausgaben jemals hätten auf der Bühne festen Fuß fassen können. Diese Oper präsentierte sich in Stockholm in einer Neubearbeitung, die man *Hellmer Key*, dem Herausgeber des »Svenska Dagbladet«, verdankt. Key, der ein intimer Freund Boitos war, hat aus dem ursprünglichen Werk vom Jahre 1847 und der zwanzig Jahre später vorgenommenen Neubearbeitung der Oper eine neue Partitur hergestellt. Das Werk erzielte in dieser Gestalt bei der Erstaufführung einen großen Erfolg, der Verdis Jugendoper zu einer nachträglichen Rehabilitierung verhalf.

KONZERTE

BERLIN: *Bernhard Kaun*, der Sohn Hugo Kauns, hat die Musik zu einer Ballettpantomime geschrieben, die im Deutschen Theater zur Uraufführung gelangen soll.

LIEGNITZ: Die *Singakademie* brachte am Bußtag unter Leitung ihres Direktors *Otto Krause* das *Requiem* von *Verdi* zur Aufführung.

MICHIGAN U. S. A.: Der amerikanische Pianist *Carl M. Anderseh* veranstaltete einen *Walter-Niemann-Abend*, in dem er eine Reihe Kompositionen des Komponisten zu Gehör brachte.

MÜNCHEN-GLADBACH: Von *Robert Bückmann* ist ein neues Werk »Aus einer Sturmnacht«, neun Gesänge mit großem Orchester nach Texten von Rainer Maria Rilke, in Duisburg, Bochum und Essen zur Aufführung angenommen. Eine Serenade, die im vorigen Winter in Dortmund uraufgeführt wurde, ist kürzlich in Essen gebracht worden. Aufführungen in Bonn und Düsseldorf stehen bevor.

WIEN: Der in Wiesbaden lebende Wiener Komponist und Pianist *Cornelius Czarniawski* hat vor kurzem eine *zweite Sinfonie* (op. 31), ein abendfüllendes Werk für Soli, Chor, Orchester und Orgel vollendet. Die *Uraufführung* erfolgt am 26. *März* hier und liegt in den Händen von *Leopold Reichwein*, des

Dirigenten der Gesellschaftskonzerte und des Singvereins.

Im Rahmen der von dem *Wiener Konzerthaus* veranstalteten *modernen Musikwoche* wirkte auch die »*Schule Hellerau* für Rhythmus, Musik und Körperbildung« mit. Außer einer pädagogischen Aufführung gelangten an zwei Abenden das Tanzspiel »Der holzgeschnitzte Prinz« von *Béla Bartók* und die plastische Dichtung von *Claudel* und *Darius Milhaud* »Der Mensch und seine Sehnsucht« zur Aufführung. Begeisterte Aufnahme beim Publikum und in der Presse.

Gustav Mahlers unvollendete Sinfonie, die nach einer Berichtigung Frau Mahlers übrigens nicht von Křenek »vervollständigt« oder gar »ergänzt« wird, gelangt durch *Franz Schalk* im Rahmen eines Mahler-Abends zur Aufführung.

TAGESCHRONIK

Vereinigter Musikerkalender Hesse—Stern, 46. Jahrgang 1924. 3 Bände ca. 1200 Seiten. Max Hesses Verlag, Berlin W 15.

Rechtzeitig zum Beginn des Konzertwinters erscheint der neue Jahrgang des bewährten Handbuches in der Ausstattung und im Umfange der vorigen Ausgabe, jedoch inhaltlich wesentlich verbessert und vermehrt. Alles Wissenswerte über das Musikleben in mehr als 450 Städten des In- und Auslandes umfassen die Textbände. Im allgemeinen Teil sind die Konzertdirektionen, Musikverleger, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften übersichtlich und fast lückenlos zusammengestellt. Dann folgen die äußerst wertvollen alphabetischen Verzeichnisse der konzertierenden Künstler und Ensembles nach Fachgruppen geordnet. Den Schluß bildet ein viele Tausende von Namen umfassendes Verzeichnis bekannter Künstler und Pädagogen mit ihren Adressen. Einer Empfehlung bedarf dieses unentbehrliche Handbuch nicht mehr.

Paul Bekker hat seit 1. Oktober dieses Jahres seine Mitarbeiterschaft bei der Frankfurter Zeitung nach gerade zwölfjähriger Mitarbeiterschaft völlig niedergelegt, ist also aus Redaktion und Mitarbeiterkreis definitiv ausgeschieden.

Max Egon Fürst Fürstenberg hat seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert und die herzlichsten Glückwünsche aller jungen Musiker gelten dem Mäzen, dem vornehmen, hochsinnigen Menschen, dem Schutzherrn der Donaueschinger Musikfeste.

Die philosophische Fakultät der Universität *Innsbruck* hat dem bekannten deutschen Kunstgeigenbauer *Eugen Gärtner* in Stuttgart in Anerkennung seiner hervorragenden Förderung musikwissenschaftlicher Bestrebungen die Würde eines *Dr. phil. h. c.* verliehen.

Lilli Lehmann konnte in Rüstigkeit und Frische ihren 75. Geburtstag feiern.

Dr. *Paul Marsop* wurde vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus für die Dauer seines Wirkens an der Akademie der Tonkunst in München der Titel eines *Professors* verliehen.

Dr. *Karl Nef* wurde zum *ordentlichen Professor* für Musikwissenschaft an der Universität *Basel* ernannt.

Otto Singer, der glänzende Klavierauszugbearbeiter alter und neuer Werke konnte im letzten Monat seinen 60. Geburtstag feiern. Es sei ihm durch dies Gedenken Dank für seine wohl »klassisch« zu nennenden Werke gebracht.

Der aus dem Kölner Konservatorium hervorgegangene Konzertmeister *Max Strub* hat in Dresden mit den Herren *Warwas*, *Spitzner* und *Wille* ein Streichquartett gegründet.

Kapellmeister *Ferdinand Wagner* in Nürnberg, dem unlängst von der Berliner Staatsoper die 1. Kapellmeisterstelle (bisher Fritz Stiedry) angeboten wurde, ist vom Stadtrat der Titel »*Generalmusikdirektor*« verliehen worden, wonach Wagner sich entschlossen hat, auf seinem Nürnberger Posten zu verbleiben. Die Stadt hat in diesem Falle nicht nur eine höfliche, äußere Geste mit der Verleihung dieses Titels unternommen, sondern vielmehr versucht, einem jungen, unbekannten Künstler, der dank seiner ungewöhnlichen Begabung die Nürnberger Oper und Tonkünstlervereinigung im Laufe weniger Monate auf eine erstaunliche künstlerische Höhe gebracht hat, einen Wirkungskreis zu schaffen, der für die Entwicklung des gesamten Nürnberger Musiklebens von Bedeutung sein wird. Der Initiative des neuen Intendanten Dr. *Joh. Maurach* haben wir einen Stadtratsbeschluß zu verdanken, nach dem der *Ausbau des alten Nürnberger Stadttheaters* noch in diesem Jahre in Angriff genommen werden soll. So wird auch Nürnberg etwa im Frühjahr ein »großes« und ein »kleines« Haus besitzen, in denen sich die getrennte Aufstellung des Spielplans von Oper und Schauspiel, großer und kleiner Oper nach höheren künstlerischen Gesichtspunkten durchführen läßt.

Wilhelm Matthes

Hans v. Wolzogen feierte am 13. November in Bayreuth seinen 75. Geburtstag.

Für *Luigi Cherubini*! Professor Dr. *Ludwig Schemann* (geb. 1852), weithin bekannt und geschätzt wegen seiner Werke über Wagner, Gobineau und Lagarde, hat eine Biographie in zwei Bänden über Cherubini verfaßt, den Schemann den »geistigen Bruder Beethovens« nennt. Über Cherubinis Bedeutung und seine Nachwirkung auf die spätere Musik braucht hier kein Wort verloren zu werden. Professor Schemann ist jedoch aus Gründen, die auf der Hand liegen, nicht imstande, sein bedeutsames Werk drucken zu lassen. Er wandte sich daher in einem Aufruf an die interessierten Kreise mit der Bitte um Unterstützung der Drucklegung. Dieser Appell hat in Italien ein besonders starkes Echo gefunden, und zwar vor allem dank dem Eintreten des hochangesehenen italienischen Gelehrten Dr. Carlo M. Parodi in Genua. Dieser verbreitet dankenswerterweise ein von ihm und Mario Panizzardi unterzeichnetes Rundschreiben, dem der ins Italienische übersetzte Aufruf Schemanns beigegeben ist. Im Rundschreiben wirbt Dr. Parodi mit warmen Worten für das Unternehmen Schemanns uud erklärt sich bereit, Spenden entgegenzunehmen.

Wir geben auch unseren Lesern die Adressen beider Herren bekannt und hoffen, daß der Kreis unserer Freunde dazu beitragen wird, die Drucklegung der Biographie Cherubinis als eines Dokuments für die unzerreißbaren Kulturbeziehungen zwischen Deutschland und Italien zu ermöglichen.

Professor Ludwig Schemann, Freiburg (Bad.) Maximilianstr. 22.

Dr. Carlo M. Parodi, Genova (Italien), Via Ponte di Carignano 13—5.

Bisher wurde angenommen, daß *die erste Oper in deutscher Sprache* im Jahre 1627 im Herpenfelser Schloßtheater gegeben worden sei, wo die Oper »Daphne«, Text von Martin Opitz, Musik von Heinrich Schütz, aufgeführt wurde. Nunmehr haben Nachforschungen des Münchener Literaturhistorikers *Artur Kutscher* im Museum der Stadt Salzburg ergeben, daß die erste deutsche Oper schon um zehn Jahre früher, und zwar im Felsentheater in Hellbrunn bei Salzburg, aufgeführt worden ist. Am 31. August 1617 wurde daselbst das Legendenspiel mit Musik »*St. Katharina*« geboten, ein Werk, das als die erste in deutscher Sprache zur Aufführung gebrachte deutsche Oper bezeichnet werden darf.

Ein Beethoven-Denkmal für Mexiko. Im Jahre 1921 beging der mexikanische Freistaat seine Jahrhundertfeier. Frankreich beschenkte ihn aus diesem Anlaß mit einem Standbilde Pasteurs, Italien stiftete einen Dante. Die *deutsche Kolonie in Mexiko* wollte hinter den anderen Nationen nicht zurückbleiben und entschloß sich zu einem *Beethoven-Denkmal* in Bronze. Sie wandte sich damals an den inzwischen verstorbenen Ferdinand Avenarius, dem die Wahl des Künstlers überlassen wurde. Avenarius betraute den Breslauer Akademieprofessor *Theodor v. Gosen* mit der Aufgabe. Th. v. Gosen, dem das Komitee völlige künstlerische Freiheit ließ, hat den Entwurf nun fertiggestellt.

Ein 1000-Dollar-Preis für Kammermusik. Ein neuer Coolidge-Preisbewerb ist für das Jahr 1924 ausgeschrieben worden. Der Preis von 1000 Dollar wird verliehen für die beste Kammermusikkomposition für eine oder mehrere Vokalstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten. Letzter Termin für die Einsendung von Manuskripten ist der 15. April 1924. Alle Zuschriften sind an Hugo Kortschak, 1054 Lexington Avenue, New York City zu richten.

Die Stadt Eisenach hat beschlossen, das Stadttheater und das Orchester in städtische Verwaltung zu nehmen.

Eine Sinfonie Dvořaks aufgefunden. Wie Otakar Sourek in den »Listy Hudebni Matice« berichtet, ist bei einer Auktion in Deutschland das Manuskript einer bisher unbekannten Sinfonie Dvořaks zum Vorschein gekommen. Es handelt sich um ein Jugendwerk, von dem man bisher annahm, daß Dvořak es verbrannt habe. Dvořak selbst behauptete auch, diese seine erste Sinfonie sei vermutlich auf der Post in Verlust geraten, als er sie zu einem Wettbewerb einschickte.

In *Aachen* hat sich eine Vereinigung »Die Kuppel« gebildet, deren Ziel die Förderung und Pflege modernster Musik ist. Schreker, Strawinskij, Skrjabin, Casella, Malipiero, Schönberg, Hindemith stehen auf dem Programm. Der erste Kapellmeister der Oper *Erich Orthmann*, wie auch der junge Pianist *Willi Hahn* haben regen Anteil an den Veranstaltungen.

Zu der im vorliegenden Hefte abgedruckten Ansprache »*Rudi Stephan*« sei bemerkt, daß eine ausführliche Studie über den Komponisten vom gleichen Verfasser im Feuerverlag (Leipzig) erschienen ist und daß die sämtlichen angeführten Werke Stephans vom Verlage B. Schotts Söhne (Mainz) teils veröffentlicht, teils in Verwaltung genommen worden

sind. Die Oper »*Die ersten Menschen*« wurde nach den bei den Uraufführungen in Frankfurt, Baden-Baden und Bochum gemachten Erfahrungen von Dr. *Karl Holl* im Hinblick auf Text und Handlung einer Umarbeitung unterzogen, die soeben zum Abschluß gelangt ist.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Professor Hugo Dechert, der Solocellist der Staatsoper und Mitglied der Trio-Vereinigung Schumann-Heß-Dechert ist im 64. Lebensjahre gestorben. Mit diesem ausgezeichneten Cellisten ist einer der letzten Veteranen aus der alten Joachim-Schule, der Berliner Musikhochschule, dahingegangen. Geboren im Jahre 1860 zu Dresden, siedelte er, nachdem er zuerst in seiner Heimat Unterricht genommen hatte, als ganz junger Mensch nach Berlin über und bildete sich hier unter Robert Hausmann, und im Kammermusikspiel unter Joseph Joachim selbst aus.

CHEMNITZ: *Alfred Hirte*, einst Dirigent am Deutschen Opernhause in Charlottenburg, dann Leiter der Philharmonischen Gesellschaft und der Singakademie zu Chemnitz, ist am 7. November in der Sächsischen Landesanstalt Zschadraß nach mehrjähriger schwerer Krankheit gestorben.

MÜNCHEN: Hier ist die von Verdi bewunderte Sängerin *Hermine Fleury*, verwitwete Dr. Urban, die Mutter des Münchener Malers Prof. Hermann Urban, im Alter von 80 Jahren gestorben. Sie hat auf allen Opernbühnen der Welt große Triumphe gefeiert.

Karl Heckel, der Teilhaber der Kunst-, Musikalien- und Pianoforte-Handlung K. Ferd. Heckel in Mannheim verstarb in Schöngeising nach langem Leiden.

In Gauting starb im Alter von 69 Jahren *Sebastian Hofmüller*, einst ein berühmter Vertreter des Tenorbuffofaches, der als David in den Meistersingern zu den bekanntesten Bayreuther Künstlern gehörte.

NEWYORK: Der Tod *Viktor Maurels* im Alter von 75 Jahren wird gemeldet. Der große Bariton, der am 17. Juni 1848 in Marseille geboren wurde, ist mit der Geschichte der Oper im letzten halben Jahrhundert aufs engste verknüpft.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Atterberg, Kurt: op. 20, Sinfonie Nr. 5 (d, funebre). Leuckart, Leipzig.

Barradas, José: op. 46, Auf der Fahrt in Flandern. Kleine Suite. Hieber, München.

Borodin, Alex.: Sinfonie Nr. 1 (Es) und 2 (h). Neue Ausg. von Rimskij-Korssakoff und Glazunoff. Kl. Part. Bessel (Breitkopf & Härtel), Leipzig.

Ermatinger, Erhart (Zürich): Sinfonie, noch ungedruckt; von Herm. Scherchen zur Uraufführung für Frankfurt a. M. angenommen.

Grainger, Percy Aldridge: Die Krieger. Musik zu einem imag. Ballett. F. 2 Pfte. 6hdg. bearb. Schott, Mainz.

Joachim Albrecht, Prinz von Preußen: Heliogabal. Sinfon. Dichtung. Sulzbach, Berlin.

Ravel, Maurice: Le tombeau de Couperin. Suite. Part., format de poche. Durand, Paris.

Wagner, Siegfried: Glück. Sinfon. Dichtung. — »Und wenn die Welt voll Teufel wär.« Scherzo. Max Brockhaus, Leipzig.

b) Kammermusik

Bossi, Renzo: Sonata intima (Ego, uxor soavis, puer dilectus) p. Viol. e Pfte. Ricordi, Milano.

Debroux, Joseph: L'école du Violon aux dix-septième et dix-huitième siècles (Sonates avec accomp. de Piano). Recueil 1—4. Lemoine, Paris.

Geiser, Walther (Neubabelsberg): op. 6, Streichquartett Nr 2, noch ungedruckt.

Gretschaninoff, A.: op. 75, Streichquartett Nr 3 (c). Gutheit, Leipzig.

Heilman, Wm. C.: Trio for Piano, Viol. and Vcello. Schirmer, Neuyork.

Hindemith, Paul: op. 22, Drittes Streichquartett (atonal). Schott, Mainz.

Ibert, Jacques: Deux mouvements p. 2 Flûtes, Clarin. et Basson. Leduc, Paris.

Ippisch, Franz: Sonate (D) f. Violonc. u. Klav. Doblinger, Wien.
Klopper, Fritz: op. 14, Sonate (e) f. Viol. u. Pfte. Böhm, Augsburg.
Locatelli, Pietro: Sonate en ré maj. (Jos. Debroux). Réalisation des basses chiff. par Jos. Jongen. Lemoine, Paris.
Loeffler, Ch. M.: Music for 4 stringed instruments. Schirmer, Neuyork.
Mason, Daniel G.: Three Pieces (Sarabande, Elegy, Caprice) for Harp, Flute and String Quartet. Schirmer, Neuyork.
Pascal, André: Trois scènes enfantines p. 2 Viol. et Piano. Durand, Paris.
Samazeuilh, Gustave: Prélude p. Viol. et Piano ou Orgue. Durand, Paris.
Senallié le fils, Jean Baptiste: Sonate en mi majeur (Jos. Debroux), Réalisation des basses chiffrées par J. Jongen. Lemoine, Paris.
Spanich, Kurt (Mannheim-Neckarau): op. 8, Sonate f. Klav. u. Viol.; op. 10, Klavierquartett, noch ungedruckt.
Tessarini, Carlo: Sonate en ré ma jeur (Jos. Debroux). Réalisation des basses chiffr. par J. Jongen. Lemoine, Paris.
Vivaldi, A.: Sonata in Re magg. per Viol. e Basso. Realizzazione p. V. e Pfte di O. Respighi. Ricordi, Milano.
Vormooen, Alex.: Sicilienne et Rigaudon p. Piano et Viol. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bach, J. S.: Pièces extraites des Suites p. Violonc. seul, transcrites p. la Contrebasse par E. Nanny, Accomp. de Piano de Paul Vidal. Leduc, Paris.
Busoni, Ferruccio: Prélude et Etude en arpèges p. Piano (vgl. auch Philipp). Heugel, Paris.
Hâbà, Alois: op. 9, Fantasie und Musik f. Viol. solo im Vierteltonsystem. Univers. Edit., Wien.
Hérard, Paul Silva: Variantes slaves p. Piano. Heugel, Paris.
Hindemith, Paul: op. 11, Nr 5, und op. 25, Nr 1, Sonaten (atonal) f. Bratsche allein. Schott, Mainz.
Pâque, M. J. L. Desiré: Ballade p. Violonc. avec Piano. Roudanez, Paris.
Percheron, S.: Les masques. 4 Pièces p. Piano. Gallet, Paris.
Pesse, Maurice: Quatre petites chansons sans paroles. Pour Piano. Durand, Paris.
Philipp, J.: Ecole des arpèges suivie de deux études de F. Busoni. P. Piano. Heugel, Paris.
Smith, Lucia: Tuneful Technic for Pfte. Composer's Music Corporation, Neuyork.
Spalding, Eva Ruth: Etude p. la main gauche p. Piano. Sénart, Paris.
Spanich, Kurt (Mannheim-Neckarau): op. 5, Sonate f. Viol. solo, noch ungedruckt; op. 9, Biblische Bilder. Fünf Expressionen f. Klav., noch ungedruckt.
Stojowski, Sigm.: Variations et Fugue p. Piano. Heugel, Paris.
Tcherepnine, Alex.: Petite Suite p. Piano, revision par J. Philipp. Durand, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Cattozzo, N.: I misteri gaudiosi. Sacre rappresentazioni. Ricordi, Milano.
Kormann, Hanns Ludwig: Der Käficht. Kom. Oper in einem Akt nach Kotzebue. Leuckart, Leipzig.
— Der Ritter von der Humpenburg, dsgl.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bartók, Béla: op. 16, Fünf Lieder für eine Singst. mit Klav. nach Texten von A. Ady. Univers.-Edit., Wien.
Breville, Pierre de: Sainte. Poème de S. Mallarmé p. une voix et Piano. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Büsser, Henri: Nymphe endormie. Poésie d'André Chenier p. une voix et Piano. Eschig, Paris.
Casadesus, Francis: Trois ballades françaises p. une voix et Piano. Deiss & Crépin, Paris.
Debussy, Claude: Trois chansons p. chœur mixte, transcript. p. voix seule et Piano par L. Garban. Durand, Paris.
Dette, Arthur: op. 6, Drei Lieder f. eine Singst. u. Klav. E. H. Becker, Barmen.
Dombrowski, Hans Maria: Zweites Liederheft f. mittl. St. u. Klav. Lucas, Paderborn.
Dubois, Théodore: 24 leçons de solfège à changement de clés avec accomp. de Piano. Heugel, Paris.
Fauré, Gabriel: Douze chants p. voix moyennes. Durand, Paris.
Gerber, Jacques: Les Métiers. Rondels de G. Nardin, p. une voix et Piano. Roudanez, Paris.
Héritte-Viardot, Louise: 40 exercices p. voix de femmes. Heugel, Paris.
Hillemacher, Paul: 40 leçons graduées de solfège avec accompagn. de Piano. Heugel, Paris.
Layton, Turner: Creole Love Songs. A Song Cycle. Composer's Music Corporat., Neuyork.
Lazzari, Sylvio: Trois chansons de Shéhérazade, poésie de Tristan Klingsor. Trois poésies d'Emile Blémont d'après Henri Heine. Eschig, Paris.
Oratorio Repertoire. Selected and edited by Nicholas Donty. 4 Vol: Soprano, Alto, Tenor and Bass. Presserco, Philadelphia.
Pizzetti, Ildebrando: Messa di Requiem per sole voci. Ricordi, Milano.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

FRANZ LISZTS VORREDE ZUR ERSTEN KOLLEKTIVAUSGABE VON FIELDS NOCTURNES

MITGETEILT VON

FERRUCCIO BUSONI-BERLIN

Man könnte die musikalischen Kunstwerke auch so einteilen: in »keusche« und »sinnliche«. Unter denen der ersteren Gattung gibt es manche (nicht viele), die mehr ahnen lassen, als sie auf das erste Anhören hin enthüllen. Das Wertvollere ihres Gehaltes bleibt unausgesprochen und wird doch fühlbar dem Zuhörer: eine Erkenntnis, zu der das Ohr allein als Vermittler nicht reicht. Bei der zweiten Gattung — der materielleren und geringeren — ist der Inhalt mit dem Anhören des Stückes erschöpft; es läßt der Deutung nichts übrig, ist von keiner Aureole umgeben; um es schwebt kein geistiger Strahlenhof, über ihm kein Höheres (Astralisches); nichts Verhülltes, Sehnsuchtweckendes. Man wird an einem derartigen Gebilde bei wiederholtem Anhören nie wieder Neues entdecken: die erste Wirkung beharrt endgültig und unfruchtbar. Es gibt — zwischen den beiden Gattungen — Übergänge und Mischarten. (Nicht allein die Natur, auch die Kunst macht keine Sprünge.) Unter diesen Bindegliedern zweier Gegensätze nimmt beispielsweise das »Rein-Seelische« einen bezeichnenden Platz ein. Zu dieser Art möchte ich eine Auswahl von Fields Nocturnes rechnen. — So rein wie diese hat sich Chopins gleichnamige Lyrik nicht bewahrt: der sinnliche Zug ist hier eingedrungen und die Lyrik mindert sich zuweilen zur Dramatik; die Zeichnung wird farbig übertüncht, die Seele gerät in Aufwallungen, die sie trübt. Fields Schlichtheit und ästhetische Ökonomie, sie dürfen nicht als Begrenztheit qualifiziert werden: zuweilen muten sie sogar als Ergebnisse einer Gipfelkunst an. Es wäre wohlfeil, diese Schöpfungen — just um ihrer sie zierenden Keuschheit willen — belächeln zu wollen; es ist — in unserer Zeit — den Besten versagt, Ähnliches hervorzubringen. Was heute nicht die Nerven aufpeitscht, gilt als ungenügend; was nicht in die »Tiefe« greift — durch Schleppen und Wühlen, Trotzen und Keuchen — als unbedeutend. Diese vermeintliche Tiefe offenbart sich bei näherem Ergründen als *Oberflächlichkeit mit Gewichten.* (Ist doch noch in allerjüngster Zeit *die» Zauberflöte«* auf der Mailänder »Scala« verhöhnt und beschimpft worden! Es scheint, als ob nur der Reine das Reine zu *ertragen* vermöchte.) Hand in Hand mit diesen Tendenzen gehen auch die Schriften, die sie verkünden. Und es dünkte mich ein lehrreiches und klärendes Beginnen — neben so manchem krausen Aufsatz, der sich in ein *terrain vague* verirrt — einmal auch eine von Liebe diktierte aufschlußreiche Einführung zu Fields Wesen und Werken abzudrucken, wie sie aus der

Feder eines ebenso milden als kompetenten Meisters entsprang. — Man kann der Musik beikommen mit dem Verstande, dem Gemüt, der Fachkenntnis, ja selbst dem Nervensystem; jedoch die Liebe ist in gegebenen Fällen der günstigste Vermittler: veraltet, romantisch, einend und unzerstörbar.

Weihnacht 1923. *Ferruccio Busoni*

VORREDE

Die Veröffentlichung der sechs ersten *Nocturne* von *Field*, die hier zum ersten Male in einer Gesamtausgabe erscheinen, entspricht nach unserem Dafürhalten dem Wunsche aller Derjenigen, welche dem eindringlichen Reize dieser innigen Dichtungen zugänglich sind. Bis jetzt mußte man sie aus verschiedenen Editionen zusammensuchen, es waren Blätter, die der Verfasser harmlos auf seinem Pfade umherstreute, indem er nicht weniger Sorglosigkeit bei ihrer Veröffentlichung als bei ihrem Vortrage an den Tag legte; eine Sorglosigkeit, die seinem Talente so viel Grazie verlieh, und die seine Bewunderer so sehr beklagen läßt, daß sie seine sämmtlichen Werke nur so schwer zusammenfinden können, wahre Meisterwerke in der Gattung, die sich vorzugsweise an die Empfindung wendet. Es ist sehr zu bedauern, daß Rücksichten auf bestehende Eigenthumsrechte eine ganz vollständige Sammlung dieser Nocturne zur Zeit noch verhindern, man hat daher wenigstens diejenigen vereinigt, die man wieder aufzulegen berechtigt war.

Die *Field*'schen Nocturne blieben neu neben so vielem, was längst veraltet ist, dreißig Jahre*) sind seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen, und noch weht uns aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen. Wo fänden wir sonst noch eine solche Vollendung der unnachahmlichsten Naivetät? Niemand nach ihm vermochte sich wieder in dieser Herzenssprache auszudrücken, die uns rührt wie ein feuchter zärtlicher Blick, die uns einwiegt wie das sanfte, gleichmäßige Schaukeln eines Kahnes, wie die Schwingungen einer Hängematte, die mit so weichlicher Gemächlichkeit vor sich gehen, daß man um ihren Rand das leise Geflüster ersterbender Küsse zu vernehmen glaubt. Niemand erreichte diese unbestimmten Harmonieen der Aeolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahinschweben, leise klagend und in süßem Schmerze aufgelöst. Niemand wagte das, besonders keiner derjenigen, die *Field* selbst spielen oder vielmehr seine Lieder dahinträumen hörten, in Augenblicken, wo er, sich ganz seiner Begeisterung überlassend, von dem ersten Entwurfe des Stückes, wie er in seiner Einbildungskraft vorhanden war, abwich, und in ununterbrochener Folge neue Gruppen erfand, die er gleich Blumengewinden um seine Melodieen schlang, indem er diese immer aufs neue schmückte mit jenem Regen duftiger Sträußchen und gleichwohl so bekleidete, daß ihr schmachtendes Beben und ihre reizenden Windungen nicht verhüllt, sondern

*) Nun wohl an die hundert. *F. B.*

nur mit einem durchsichtigen Schleier bedeckt wurden. Mit welchem unerschöpflichen Reichtum variierte er den Gedanken bei seiner Wiederkehr! Mit welch seltenem Glücke umwand er ihn, ohne ihn zu berühren, mit einem Netze von Arabesken.
Wenn man sich von der sanften Rührung durchdringen läßt, die sich in seinen Compositionen kundgiebt, gleichwie sie sein Spiel beherrschte, so kann man sich der Ueberzeugung nicht erwehren, wie unnütz es wäre ihn copieren zu wollen, oder sich der Hoffnung hinzugeben, als ließe sich diese zarte Originalität, welche sich ebensosehr durch äußerste Einfachheit der Gefühle, als größte Verschiedenheit der Formen und Verzierungen characterisirt, mit Glück nachahmen. Wenn es irgend etwas giebt, dessen Geheimniß wir umsonst erforschen, sofern nicht die Natur selbst es unsern Anlagen als auszeichnendes Merkmal anvertraut hat, so ist es die Grazie der Einfalt und der Reiz der Unbefangenheit. Man kann diese Eigenschaften als angeborne Gabe besitzen, aber nie sich erwerben. *Field* war damit ausgestattet, und darum werden seine Schöpfungen stets einen Zauber bewahren, über den die Zeit keine Macht hat; seine Form wird nie veralten, denn sie stimmt genau zu seinen Gefühlen, die nicht in den Bereich des Vorübergehenden, rasch Verschwindenden gehören, was unter dem Einflusse entsteht, dem man zunächst ausgesetzt ist, sondern zu jenen reinen Gemüthsbewegungen, welche einen ewigen Reiz für das menschliche Herz haben, weil es dieselben immer unveränderlich findet angesichts der Schönheiten der Natur und der zarten Empfindungen, welche es in jenem Frühling des Lebens überkommen, wo die glänzenden Prismen der Gefühlswelt noch nicht von den Schatten der Reflexion umdüstert werden. Man darf daher nicht daran denken, sich nach diesem wunderbaren Muster zu bilden, denn ohne eine ganz besondere Anlage wird man diese Wirkungen nie erreichen, die man nur dann erlangen kann, wenn man sie nicht sucht. Vergebens würde man sich bestreben, den Reiz ihrer Willkürlichkeit einer Zergliederung zu unterstellen. Diese hat ihren Grund lediglich in einer Seelenstimmung, wie die *Field*'s.
Für ihn war die Erfindung des Neuen eine Erleichterung des Vorhandenen, die Verschiedenheit und Vielseitigkeit der Formen ein Bedürfniß, wie es bei allen denen vorzukommen pflegt, welche überschwänglich von einem Gefühle erfüllt sind. Aber trotz dieser Eleganz und launenhaften Veränderlichkeit war sein Talent doch frei von aller Affectation; vielmehr zeichnete sich seine Erfindung aus durch ursprüngliche Einfalt, die sich darin gefällt, für die einfache und glückliche Harmonie eines Gefühles, wovon das Herz erfüllt ist, unendlich viele Darstellungen zu finden.
Was wir hier sagen, ist ebenso vom Compositeur als Virtuosen gemeint. Schreibend wie spielend war er bloß beflissen, sich selbst über seine Gefühle klar zu werden, und man kann sich keine kindlichere Gleichgültigkeit gegen das Publikum denken, als die Seinige.

Als er nach Paris kam, begnügte er sich in seinen Concerten mit einem tafelförmigen Instrumente, dessen Wirkung doch weit hinter der zurückbleiben mußte, welche ein anderes hervorbringen konnte, das den Localen mehr angemessen war, in welchen sich eine aufmerksame Zuhörerschaft versammelte, die er bezauberte, ohne es zu wollen und zu wissen. Die fast unbewegliche Haltung seiner Hände und seine ausdruckslose Miene erweckten keine Neugierde. Sein Blick heftete sich an keinen andern. Sein Spiel entfaltete sich klar und flüssig. Seine Hände glitten über die Tasten und unter ihnen erwachten die Töne wie eine lange Spur von perlendem Schaume. Man konnte ohne Mühe die Entdeckung machen, daß ihm keines Zuhörers Befriedigung so sehr am Herzen lag als die seinige; seine Ruhe grenzte an Apathie und nichts konnte ihn weniger stören als der Eindruck, den er auf sein Auditorium hervorbringen mochte. Weder in seiner Haltung noch in dem Rhythmus seines Spiels zeigte sich je etwas Hartes oder Anstoßendes, was den Faden seiner melodischen Träumerei unterbrochen hätte, die ein gewisses Etwas voll köstlichen Zaubers um ihn her verbreitete, was durch seine Melodieen mit leiser Stimme kosend das Geständniß der süßesten Eindrücke und reizendsten Ueberraschungen des Herzens lispelte.
Diese ruhige Gelassenheit, weit entfernt ihn je zu verlassen, schien sich seiner im Gegentheil immer mehr zu bemächtigen je älter er ward. Jedes Geräusch, jede Bewegung wurden ihm durchaus zuwider, er liebte die Stille, und wenn er sprach, so geschah es sanft und langsam. Alles aufbrausende und lärmende Wesen war gegen seine Natur und wurde von ihm gemieden. Sein so geschmackvoller, so ausgezeichneter Vortrag nahm das Gepräge einer Morbidezza an, deren Mattigkeit von Tag zu Tag auffallender zu werden schien.
Um die mindeste unnöthige Bewegung zu verhüten, erfand er für die Uebungen, denen er bis zu seinem vorgerückten Alter täglich einige Stunden zu widmen pflegte, ein Verfahren, welches heutzutage leider allzusehr in Vergessenheit gerathen zu seyn scheint. Es besteht darin, daß man eine breite Geldmünze auf die obere Fläche der Hand legt, und, damit sie nicht herunterfalle, jede heftige Bewegung beim Spielen vermeidet. Dieser Zug giebt einen trefflichen Begriff von der Ruhe seines Spiels und seines Characters. Eine völlige Gleichgültigkeit bemächtigte sich seiner in den letzten Jahren seines Lebens, und beherrschte alle seine körperlichen Gewohnheiten dergestalt, daß ihm sogar das Stehen und Gehen zur Last wurde. Das leichte Gewicht eines Spazierstöckchens überstieg die Kräfte seiner aller Anstrengung entwöhnten Hand, und wenn er es auf der Promenade fallen ließ, so blieb er in Ermangelung des Quintchens Energie, welches nöthig war, um es selbst aufzunehmen, daneben still stehen und wartete ruhig, bis Jemand des Weges kommen und es ihm aufheben würde.
Ungefähr eben so verhielt es sich mit seinem Ruhme, um den er sich weder Kummer noch Sorgen machte. Ihm lag wenig daran in weiteren Kreisen bekannt, und von den Tonangebern der Oeffentlichkeit gelobt und angerühmt zu

werden. Für ihn hatte die Kunst keine andere Genugthuung als die, welche er in dem Reize fand, sich ihr hinzugeben. Ueberall bekümmerte er sich nicht darum, welchen Platz man ihm einräumen, welcher Ruf ihm folgen, welchen Erfolg und welche Dauer seine Werke haben würden. *Field* sang für sich selbst, sein persönliches Vergnügen war die einzige Befriedigung, die er von seiner Kunst in Anspruch nahm. Wenn er etwas aufschrieb, so geschah es in einer Art von Zerstreuung. Mehre seiner leider nicht sehr zahlreichen Werke, insbesondere seine Concerte enthalten Stellen voll Originalität, überraschender Neuheit in der Erfindung und unbestreitbarer harmonischer Schönheit; wenn man sie aber studirt und sich von ihrem Inhalt mehr durchdringen läßt, so ist man versucht anzunehmen, daß er sowohl beim Niederschreiben als beim Vortrage derselben lediglich seiner Fantasie Rechnung trug, indem er ohne Anstrengung schuf, mühelos erfand, mit Leichtigkeit ausfeilte und ohne alle Nebenrücksicht veröffentlichte. Wie ist das jetzt alles so verändert gegen damals! Aber gerade jenem Absehen von aller Berechnung des Effectes verdanken wir die ersten (so vollkommenen) Versuche, den Klaviersatz von dem Zwange zu befreien, den der Normalleisten auf denselben ausübte, über welchen alle Stücke regelmäßig und pflichtschuldig geschlagen werden mußten, und ihn dem Ausdrucke von Gefühlen und einer Welt träumerischer Gebilde anheimzugeben. Früher mußte eine Composition nothwendigerweise Sonate, Rondo oder dergleichen seyn. *Field* war der erste, der eine Gattung einführte, die ihren Ursprung von keiner der bestehenden Formen herschrieb, in welcher die Empfindung und der Gesang ausschließlich vorherrschten frei von den Fesseln und Schlacken einer aufgedrungenen Form. Er bahnte den Weg für alle nachfolgenden Leistungen, die unter dem Namen »Lieder ohne Worte, Impromptu's, Balladen« u. s. w. erschienen, und bis zu ihm hinauf kann man den Ursprung jener Stücke zurückführen, die bestimmt sind besondern Erregungen und innigen Empfindungen Töne zu leihen. Er entdeckte dieses so neue und für die Entfaltung von Anlagen, die sich mehr durch Feinheit als Größe, von Gedanken, die sich mehr durch Zartheit, als lyrischen Schwung auszeichnen, so günstige Gebiet.

Der Name »Nocturne« steht den Piècen sehr gut, die *Field* so zu nennen den Einfall hatte, denn er führt sofort unsere Gedanken von der Gegenwart hinweg zu jenen Stunden, wo die Seele, allem Kummer des Tages entrückt, in sich selbst versunken zu den geheimnisvollen Regionen des Sternenhimmels sich erschwingt. Hier sehen wir sie luftig und beflügelt wie die Philomele der Alten umherschweben über den Blumen und Düften einer Natur, deren Innamorata sie ist.

Der Reiz, der jene Seelen, denen immer einige jugendliche Triebe verblieben sind, stets wieder zu diesen reinen und einfachen Ergüssen zurückzieht, ist jetzt um so unwiderstehlicher, je mehr wir das Bedürfniss fühlen, uns von den erzwungenen und erquälten Ausbrüchen heftigerer und verwirrterer Leiden-

schaften, die einem bemerklichen Theile der modernen Schule eigen sind, zu erholen. Wir mußten erleben, daß selbst unter dem Namen »Nocturn« statt dem Ausdruck einer schüchternen und harmlosen Zärtlichkeit, welchen *Field* in diese Tonstücke legte, so fremde als befremdende Effecte geboten wurden. Einem einzigen Genius gelang es, dieser Gattung die höchste Beweglichkeit und Gluth einzuhauchen, die sie ertragen konnte, ohne gleichwohl ihre Süßigkeit und das Unbestimmte ihrer Ansprüche zu verlieren.

Alle Saiten elegischer Gefühle anschlagend und seine Träumereien mit jenen dunkeln Tinten tiefer Trauer färbend, für welche *Young* einige so schmerzlich erzitternde Accorde fand, ließ uns *Chopin* in seinen Nocturnen Harmonieen vernehmen, die die Quelle unserer unaussprechlichsten Wonnen, aber auch unserer unruhigsten und leidenschaftlichsten Erregungen werden. Sein Flug ist höher, wiewohl seine Fittige tiefer verwundet sind, und seine Süßigkeit wirkt schmerzhaft-eindringlich, so wenig vermag sie seine Trostlosigkeit zu verhüllen. Man wird nicht imstande seyn, die Vollendung in Erfindung und Form noch zu übertreffen, oder — was in der Kunst gleichviel bedeutet — zu erreichen, die alle Stücke auszeichnet, welche er unter dem Namen »Nocturne« veröffentlicht hat.

Dem Schmerze näher gerückt als die von *Field*, sind sie gerade darum bedeutungsvoller. Ihre düster schimmernde Poesie reißt uns mehr hin, aber beruhigt uns weniger, und macht daher, daß wir glücklich sind uns wieder zu jenen Perlmuscheln wenden zu können, die sich ferne von den Stürmen des ungeheuren Oceans am Rande einer im Schatten der Palmen rieselnden Quelle erschließen, in einer Oase, deren Glückseligkeit die Wüste, von der sie umfangen ist, vergessen läßt.*)

Dies Anziehende, das ich immer an diesen Stücken fand, die sich durch so viel Melodie und eine so feine Harmonie auszeichnet, reicht bis in meine ersten Jugendjahre zurück. Lange bevor ich je daran dachte, ihrem Verfasser einst zu begegnen, wiegte ich mich Stunden lang in den gestaltenvollen Träumen, die vor meiner trunkenen Seele erstiegen, nachdem ich von dieser Musik in eine sanfte Betäubung versetzt war, derjenigen vergleichbar, welchen der wohlriechende Duft eines Rosentabackes verursacht, der in einem Narghilé**) voll Jasminparfums den scharfen Dampf des Tombéki***) ersetzt; Hallucinationen ohne Fieber oder Verzückungen, vielmehr voll verschwimmender, unfaßbarer Bilder, deren ergreifende Schönheit in einem Augenblicke seligen Wahnes die Erregung bis zur Leidenschaft steigerten. — In diesen Stücken findet sich Alles, was je zum Schreiben oder Lesen von Idyllen und Eclogen anregte, auf das Bezauberndste vereinigt. Wie oft ließ ich den Blick und die Gedanken über den Namen jener Mme. *Rosenkampf* schweifen, welcher

*) Man vergleiche meine Betrachtungsweise über das gleiche Thema in der Einleitung. *F. B.*
**) Persische Pfeife.
***) Ein türkischer Taback.

das längste und schönste dieser Stücke (das vierte Nocturne) gewidmet ist; wie viel verwirrte und liebliche Einfälle knüpften sich für mich an diesen »Rosen-Kampf«, der jene tiefgefühlte, zartmelancholische und doch so glückliche Erfindung eingegeben hatte. Die Schönheit des Styls vereinigt sich hier mit der Anmuth des Gefühls, und es herrscht eine solche Zartheit in der Ausschmückung, eine so feine Wahl in der Modulation des Gedankens, daß es scheint, es sei dem Verfasser Nichts edel, ausgesucht und untadelhaft genug gewesen, als er diese so reinen Zeilen niederschrieb.
Das erste und fünfte dieser Nocturne athmen ein strahlendes Glück. Man möchte sagen, es ist die Entfaltung eines Glückes, welches ohne Mühe errungen und wonnig genossen worden. Im zweiten sind die Tinten dunkler, wie die des Lichtes, welches sich in einer schattigen Allée verliert. Man ist versucht zu behaupten, es herrsche in diesem Liede das schmerzliche Gefühl eines Ferneseyns in dem Grade vielleicht, welcher Jemand veranlaßte zu sagen: »Das Ferneseyn ist eine Welt ohne Sonne.«
Das dritte und sechste sind mehr pastoral gehalten. Der laue Hauch würziger Lüfte weht durch ihre Melodieen. In ihnen glänzt der Widerschein der schillernden Nuancen, womit die flüchtigen Dünste den Thau des Morgens färben, so daß er wechselnd erst rosig, dann blau, und endlich lilafarben Schimmers. Im letztern jedoch zeichnen sich die Formen deutlicher, die Umrisse bestimmter: so gewahrt man, wenn die drückende Hitze des Tages bereits den Frühnebel zerstreut hat, wellenförmige Dunstgebilde, die gleich einer Woge mit vielen kleinen wie Diamantsplitter glitzernden Wellchen, in schlangenartigen Biegungen über eine von Licht und Frische strahlende Landschaft rollen. Diese glänzende Klarheit steht durchaus in keinem Widerspruch mit dem Titel dieser Stücke, und es ist auch durchaus nicht aus bloßer Eigenheit geschehen, wenn *Field* eines seiner Nocturne, welches man hier nicht hat wiedergeben dürfen, »Mittag« benannte. Ist das nicht der Traum eines Halbwachenden in einer jener Sommernächte ohne Dunkel, wie er sie in St. Petersburg so oft anbrechen sah? Nächte, bedeckt mit einem blassen Schleier, welcher dem Auge nichts verbirgt und die Gegenstände nur mit einem Nebel bedeckt, nicht dichter als ein falbglänzender Silberflor. Eine geheime Verwandtschaft hebt die scheinbare Verschiedenheit zwischen den nächtlichen Schatten und der strahlenden Klarheit auf und man wundert sich nicht weiter darüber; denn das Unbestimmte des Gemäldes läßt uns fühlen, daß es sich bloß so gestaltet in der träumerischen Einbildungskraft des Dichters, nicht aber nach einem in der Wirklichkeit vorhandenen Vorwurfe.
Man stößt nicht an, wenn man sagt, daß das ganze Leben *Field*'s, welches eben so frei von jener fieberischen Thätigkeit zu welcher der Wunsch zu sehen und gesehen zu werden die meisten Menschen anspornt, als unberührt von dem versengenden Feuer heftiger Leidenschaften in einer träumerischen Muße dahinfloß, hier und da erhellt von halben Tinten und ungewissem Hell-

Dunkel, auch fast verging wie ein langes Nocturne, ohne daß der Blitzschlag eines Ungewitters, oder der heftige Stoß einer Windsbraut die Ruhe seines friedlichen Naturels gestört hätte. — Er verließ England, wo er geboren war, noch in seiner Jugend aus Anhänglichkeit für seinen Lehrer *Clementi*, welchen er begleitete, begab sich nach Deutschland, wo er nur ein oder zwei Jahre verweilte, und hierauf nach Rußland, wo er sich bleibend niederließ. In St. Petersburg und Moskau war sein Unterricht äußerst gesucht und nach seinem wahren Werthe geschätzt; viele Jahre lang stritt man sich förmlich um seine Stunden, so zwar, daß er oft die Lectionen seiner Zöglinge schon am Morgen vor dem Aufstehen im Bett abhören mußte, welche alsdann in einem anstoßenden Zimmer spielten. In schon ziemlich vorgerücktem Alter wollte er, veranlaßt durch einen plötzlichen wunderlichen Einfall, Italien besuchen. Er berührte Paris, wo er trotz seiner Schwäche mehre Concerte gab, und reiste von da nach Neapel. Aber der allzuklare Himmel und das Clima daselbst sagten ihm nicht zu. Er erkrankte und kehrte nach Rußland zurück, wo er mit jenem bereitwilligen Wohlwollen aufgenommen wurde, dessen Gegenstand er in diesem seinem zweiten Vaterlande stets war, welches ihn so wahrhaft adoptiert hatte, daß sein Ruhm dort beinahe als eine Nationalehre betrachtet wurde, und beendigte dort sein Leben.

Lieblingsschüler *Clementi's*, überkam er von diesem großen Meister die Geheimnisse des schönsten Vortrages, dessen sich jene Epoche rühmen konnte, und verwandte dieselben in einer Gattung von Poesie, in der er stets als unnachahmliches Muster von natürlicher Anmuth, melancholischer Naivetät, Feinheit und Einfachheit zugleich gelten wird. Er ist einer jener besondern Typen der frühern Schule, denen man nur in gewissen Perioden der Kunst begegnet, wenn dieselbe bereits ihre Hülfsquellen kennen gelernt, aber noch nicht bis zu dem Grade erschöpft hat, daß sie versucht wäre, ihr Gebiet weiter auszudehnen und sich freier zu entfalten, wobei sie mehr als einmal die Flügel verwundete, indem sie versuchte, sich von ihren Fesseln zu befreien.

Franz Liszt

KÖPFE IM PROFIL

II

ERICH KLEIBER — HANNS NIEDECKEN-GEBHARD — WALTER GIESEKING

ERICH KLEIBER

VON

ALBERT SPITZER-BARMEN

Ein alter Menschenhändler, der seine Ware kannte und zu werten verstand, soll, kurz bevor er sich anschickte, Geschäftsverbindung mit dem lieben Gott und den musizierenden Erzengeln aufzunehmen, den Ausspruch getan haben: »In Deutschland gibt es fünf Dirigenten; einer davon heißt Kleiber; aber der ist eine Klasse für sich.« Ob der weise Theatermann dies oder ähnliches gesagt hat oder nicht, gewußt hat er's, und recht behalten hat er auch. Kleiber ist ein Einmaliger und ein Erstmaliger; sein künstlerisches Dasein liegt jenseits von jedem Dutzend. Man kann sich an ihm begeistern; man kann sich an ihm blamieren; immer steht er wie Cäsar: über der Zunftkritik, supra grammaticos.

Von Wien, der Heimat des deutschen Musikantentums, hat ihn ein kurzer, steiler Aufstieg über Prag, Darmstadt, Barmen-Elberfeld, Düsseldorf und Mannheim nach Berlin geführt. Sein Auftreten an der Staatsoper wirkte wie eine Explosion, wie eine zum Himmel emporzischende Leuchtkugel, die noch im Platzen tausend Sterne herniedersendet. Etliche Schriftgelehrte zogen die Augenbrauen hoch und rächten sich für die Verblüffung, indem sie den »Neuling« maßlos verrissen. Luther sagt: »Wer sehr schilt / sehr lobt; denn, man gläubt ihm nicht / weil er's zu groß macht.« Der junge Dirigent stand mit einemmal im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, und es war sehr hübsch zu verfolgen, wie der »Vielumstrittene« seine Gegner an die Wand musizierte. Das Berliner Orchester hat, sichtlich und hörbar, den Meister gefunden, den ein Instrument, je edler es ist, desto sehnlicher verlangt. Die Sänger folgen ihm willig, und das Publikum, die »Festwiese«, jubelt ihm zu.

Wie jedes musikalische Phänomen, steht auch Kleiber auf dem Boden des Handwerks. Der früh verwaiste, in harter Jugend aufgewachsene Lehrerssohn war, nach kurzer Vorbereitung am Konservatorium und an der Universität, ohne weiteres in die werktätige Theaterarbeit hineingesprungen. Dort ist ihm angeflogen, was andere sich langsam, mühselig oder in bequemer Muße aneignen: eine umfassende Bildung und die meisterliche Beherrschung aller musikalischen Mittel. Das, was man Bildung nennt, gedeiht bei einem Menschen wie Kleiber nur, soweit es tief im Seelischen wurzelt. Seine Technik

aber ist geradezu und handfest. Er wird in der modernsten Partitur beim ersten Überlesen jeden Druckfehler sehen, beim ersten Proben jeden falschen Ton, auch wenn er gut klingt, und dann erst recht, unfehlbar als falsch heraushören. Im übrigen arbeitet er nicht mit Theorien, nicht mit Begriffshülsen, sondern mit Wirklichkeiten, Leibhaftigkeiten und mit Bildern, die jeder begreift. Wenn er in der Freischützouvertüre dem Orchester die Vision einer »blonden Frau« vorhält, dann weiß es sofort, wie die Stelle gespielt sein will.

Ganz unschematisch, im höchsten Grade lebendig und bildhaft ist die Zeichengebung dieses merkwürdigen Dirigenten; eine Zeichengebung, die weder nachgeahmt noch mißverstanden werden kann. Sie stellt, auch technisch gesehen, etwas rein Persönliches dar. Sie erhebt sich, schon mit der Zehenspitze, über den Boden des Handwerks und wird, als Technik, zur suggestiven Kunst, an der jeder Maßstab der Zünftigkeit versagt. Sie lehrt fast unmittelbar das Rechte spielen, singen, hören und empfinden. Sie zwingt, nicht nur mit den Ohren, sondern gleichsam auch noch mit den Augen, ja mit der ganzen Seele zu hören. Sie holt das letzte aus sich selbst, aus den Mitwirkenden und aus den Zuhörern heraus.

Eine solche Intensität läßt, je nach der Einstellung des oberflächlichen Beobachters, leicht den Vorwurf der Übertriebenheit, ja den Verdacht der Schauspielerei aufkommen. Aber diese ausdrucksvollen Gebärden liefern ein so vollkommenes Diagramm des bewegten und beseelten Kunstwerkes, daß von irgendwelcher Mache nicht mehr die Rede sein kann. Das Diagramm Kleibers übersetzt eine Welt der Töne in das Sichtbare, und eine Welt von Bildern in das Hörbare. Es wirkt auf den Blinden durch das Ohr, auf den Tauben durch das Auge, auf jeden durch die Seele. Sinnlos wäre das Unterfangen, die Einzelheiten seiner rhythmischen, dynamischen, melodischen Bewegungen zu zerlegen, zu bestimmen, auf einfache Formeln zu bringen. In dieser expressionistischen, federnden Technik ist nichts einfach. Sie ist so unterschiedlich, so abgestuft, so verwickelt, so lebhaft wie das Leben selbst. Indessen, der Künstler Kleiber will nicht als Techniker, nicht als Pultvirtuose, nicht als Orchester-Paganini, sondern als Künstler gewürdigt sein. Es gibt Komponisten, die als solche Schuster, und Schuster, die als solche Künstler sind. Auch unter den Dirigenten gibt es Schuster und Künstler, mit allen Zwischenstufen. Der Künstlerdirigent kann, ja er müßte dem Komponisten, dessen Werk er dirigiert, musikantisch ebenbürtig sein. Denn er ist es, der dem in toten Noten erstarrten Werk mit seiner eigenen Seele ein neues Leben einzuhauchen hat. Ihm ist aufgegeben, den Akt der Schöpfung zu erneuern und zu vollenden. Kleiber versieht dieses Amt in Ehrfurcht vor dem Werk, dem er dient, dessen Odem er ahnt, anbetend in sich aufnimmt und mit dem eigenen vermählt. Nach Heraklit kann man nicht zweimal in denselben Fluß steigen; das zweitemal ist der Fluß ein anderer. Kleiber kann dasselbe

Werk nicht zweimal dirigieren; das zweitemal ist es ein anderes, oder vielmehr: es wird, durch ihn, ein anderes.
Denn er ist Dichter. Er lebt und webt in kosmischer Verbundenheit, dank einer Hellhörigkeit, einem Hellsehertum des Gehörs, wie ich es ähnlich nur an meinem alten Meister Bruckner erlebt habe. Unvergeßlich bleibt mir, wie Bruckner seinen Unterricht in Harmonielehre begann. Zärtlich schlug er den d-moll Dreiklang an, und, als ob ihm dabei eine ganze Welt aufginge, sprach er mit der Seligkeit eines Fra Angelico: »Ist das nicht wunderschön?!«
Ebensowenig werde ich vergessen, wie Kleiber in den ersten Anfängen unserer Bekanntschaft, und gleichsam zu ihrer Bekräftigung, mir den österreichischen Zapfenstreich vorsang, seelenvoll und innig, als ob darinnen die ganze Heimat, alle hohe Kunst, und darüber hinaus die Harmonie der Sphären verschlungen wäre. Ich habe die Patti und den Caruso gehört, aber nie hat ein Lied mich tiefer ergriffen als jene einfache Retraite, die nichts war als ein melodisch entfalteter Dreiklang, aufblühend aus der Seele eines kleinen Kapellmeisters, in der Einsamkeit der hohen Landstraße, unter dem funkelnden Sternendom einer Novembernacht.
In diesem Augenblick erkannte ich in ihm den Seher der Urerlebnisse; den Hellhörer dessen, was in der Natur Ton, Farbe, Bewegung, Lied, Tanz oder Marsch ist; den akustisch geborenen Dichter; den Musikanten, dem sich alles zum Drama wandelt. Aber auch den Mitwisser der geistigen Welt und der Gotteskräfte.
Am stärksten zeigt sich diese kosmische Beziehung, dieses Hören des Unhörbaren, in Kleibers Pausen, namentlich in den Fermatenpausen, die in tiefster Stille Ungeheueres zu sagen und zu tragen haben. Ich erinnere an die Art, wie er kürzlich das Todesschicksal der Carmen ankündete: die ganze Wucht des Motivs versammelte sich in den schweren Pausen, die wie ein schwarzer, stummer Kozytus die beiden furchtbaren Paukenschläge umlagern. Namhaften Dirigenten, die sonst Hervorragendes leisten, sackt manche Fermatenpause, die Kleiber mit gewaltiger Spannung überbrückt, nur zu leicht wie ein Loch, wie ein leerer Abgrund zwischen zwei Ufern weg.
Was Kleiber gar nicht liegt, das ist das hohle Pathos, die Geschraubtheit und das farblos Schwermütige. Er ist durch und durch Dionysiker, im Träumen und im Wachsein; in der Sehnsucht des Adagio wie in dem kraftvollen Übermut des Finale. Die naive Tragik ist sein, und die heitere Grandezza. Das ewig Urtümliche, das Zarte und Derbe, das Süße und Herbe, das Hohe und Tiefe — alles, was da strömt und wogt, liegt in seinem Wesen: Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Verdi, Bizet, Bruckner, Mahler. Organisch auf das Tönende eingestellt, singt er sein Lied von der Erde, sein Lied von der Welt.
Man hat ihm zuweilen vorgeworfen, daß er die gegensätzliche Spannung, kraft der die Welt im Gleichgewichte schwebt, allzuscharf überspanne. Gewiß, zwischen seinem Fortissimo und Pianissimo, zwischen seinem Presto und

Adagio liegen Abstände, die ins Grenzenlose zu weisen scheinen. Aber er darf sie wagen; in seinen Linien und Pulsen lebt der fließende Schwung. Als Architekt der musikalischen Gewölbe gehört er zum Barocco, das für ihn keine Sache des Gepränges ist, sondern eine Sache der Gesinnung und des Gran Gusto, des ganz großen Geschmacks.
Philipp von Mazedonien ließ sich täglich von einem Sklaven das Wort zurufen: Du bist ein Mensch. Kleiber bedarf dieser Mahnung nicht. Sein unendlich liebenswürdiges Menschentum reicht tief und weit in die Besessenheit seines Künstlertums hinein. Es klingt vielleicht sonderbar, aber diesen Meister des Rubatissimo zieren die bürgerlichsten Tugenden: Fleiß, Pünktlichkeit, Wahrheitsliebe, Pflichtgefühl. Er genießt das tägliche Leben mit naiver und fröhlicher Anspruchslosigkeit. Man würde ihn ganz und gar verkennen, wenn man ihn für einen Neuropathen hielte. Er ist das Gegenteil: ein von tausend Humoren durchsonnter Willensmensch, der mit dem Scheitel die Gestirne und mit den Füßen die Erde berührt.

HANNS NIEDECKEN-GEBHARD

VON

HANS SCHNOOR-LEIPZIG

Das Werk des Regiekünstlers wird erst durch das Zusammenwirken der Kräfte des Theaters erlebbar. Es bleibt an tausendfältige Voraussetzungen geknüpft — und offenbart seine schöpferischen Werte flüchtig, im schnellen zeitlichen Verlauf. Es setzt eine Unsumme von handwerksmäßiger Leistung und vorbereitender Arbeit am Material voraus — und besteht in einem Resultat, das niemals geborgener Kunstbesitz, nie unverlierbares Allgemeingut werden kann. Das Schaffen des Regisseurs durchmißt weite Räume, um aus dem Material die künstlerische Form, aus der Idee, dem inneren Phantasiebild des Künstlers die lebensvolle Gestalt zu gewinnen. Ihrem Wesen nach vergleichbar mit der Kunst des Dirigenten, ist Kunst der Regie doch problematischer, schwankender, in ihren Resultaten gefährdeter. Sie ist in gleich starkem Maße an die Gaben des visuellen und akustischen Erlebnisses gebunden und damit an die Bedingung einer (namentlich bei rein germanischen Stämmen relativ selten vorhandenen) Doppelbefähigung für Musik und fürs Theater als Inbegriff aller bildenden und darstellenden Künste.
Wir sprechen hier von Regie und meiden die nähere Bestimmung des Begriffs, die sich aus der Betrachtung eines allein für die *Oper* wirkenden Künstlers ergäbe. Alle Regie, auch die des Schauspiels, ist für uns undenkbar ohne lebendige Bezüge für Musik. *Opern*regie ist dagegen ihrerseits nicht genügend machtvollkommen, um an den Resultaten moderner Schauspiel-

inszenierungskunst achtlos vorbeizugehen. Die Einheit des Opern- und Schauspielregisseurs im Willen, im letzten Ziel, besteht mindestens als ideales Postulat. In der *Idee* des Theaters finden sich beide zusammen, und der Grad, bis zu dem sich die Vertreter jedes, bisher getrennt angeschauten Typus über »Literatur« einerseits, über das primär Musikalische andererseits zur Erfassung und Gestaltung dieser Idee aufschwingen, entscheidet über ihren künstlerischen Rang. In beiden Fällen besteht das Wesen der künstlerischen Regie in einer gewaltigen schöpferisch-synthetischen Leistung zur Erzeugung eines Abbildes der inneren, phantasiemäßigen Vorstellung in einer Wirklichkeit des Scheins, die auf dem Theater aufgebaut wird. Was sich als Endprodukt dem Ohr und Auge darbietet, ist die eminent persönliche Äußerung eines einzigen: des Regisseurs. Dies sehen wir als das Wesen der Regie an. Und diese Ansicht bildet die Grundlage zum folgenden.

Wir machen hier den Versuch, das Problem der Regie aus dem Wesen einer Persönlichkeit zu deuten. Die Persönlichkeit, deren Bild gezeichnet werden soll, verkörpert selber das Problem in seiner ganzen Tiefe. Es soll nicht das abgeschlossene Werk eines Künstlers beschrieben werden, noch sind die schwankenden Abhängigkeiten zwischen lebensgeschichtlichen Daten und den einzelnen Stufen eines Werkganzen festzustellen. Hanns Niedecken-Gebhard, der gebürtige Rheinhesse und heute Oberregisseur an den Hannoverschen Bühnen, steht in einem Lebensalter und an einem Punkt seines äußeren beruflichen Aufstiegs, wo nur außerordentliche künstlerische Taten die zusammenfassende Würdigung des bisher Geleisteten rechtfertigen. Nun sind Niedeckens Inszenierungen wohl bedeutend genug, um als einzigartige, symbolfähige Leistungen der Zeit vor einem späteren Urteilsspruch zu bestehen. Aber sie sind doch zunächst der individuell-ringende Ausdruck um eine neue *Form des Theaters* aus den Gegebenheiten der Oper. Sie sind approximative Verwirklichungen einer neuen Form des theatralischen Erlebnisses. Niedeckens Kunst bindet sich daher ungern an stoffliche Vorlagen, welche die Einschränkung der individuellen Gestaltungsmöglichkeiten bedingt. Sie vermag sich mit der Opernkunst des 19. Jahrhunderts, der Kunst des psychologisch-naturalistischen und impressionistischen Musikdramas zwar im glücklichen Kompromiß zu vereinen. Aber sie trägt in sich dennoch die unnennbare Sehnsucht nach einer neuen, theaterstarken Oper, die in ihrem Irrationalismus, in ihrem womöglich ethisch vertieften Idealismus, in der Vereinfachung auf große kontrastvolle menschliche Typik und Symbolik dem Suchen des Regisseurs weit entgegenkäme. Niedeckens Werk ist daher gleichsam die Antwort auf die Frage: gibt es eine aus dem seelischen Zwiespalt unserer Tage geborene und mit ihrer besonderen geistigen Substanz erfüllte »neue Opernkunst«? —
Nach dem Zusammenbruch im Kriegsende schien der Wandel der Gesellschaft ein so vollkommener, daß sie aus sich heraus eine radikal neue Kunst, eine Kunst des Voraussetzungslosen zu bedingen schien. Es war begreiflich,

daß die jüngste musikschaffende Generation, deren künstlerischer Nihilismus sich meist mit politischem Kommunismus verband, in voller Einmütigkeit darauf verzichtete, für die Fassung der neuen Kunstinhalte die traditionelle und soziologisch so eindeutig auf überwundene Verhältnisse zugeschnittene Form der Oper zu beanspruchen. Die aufgeregten Zeiten seit den Novembertagen des Jahres 1918 haben außer den Hindemithschen Einaktern kaum ein Opernwerk hervorgebracht, das tiefere Spuren von seelischen Erschütterungen, das die glühenden Zeichen eines um innere Freiheit ringenden Menschentums trüge. Die Paradoxie, die Belastung mit den angeborenen Widersprüchen, ließen die Oper als Kunstform der neuen Zeit ungeeignet erscheinen. Man vergaß aber, daß die Oper nicht bloß eine Welt des trügerischen Scheins aufrichte, sondern daß sie im Spiegel ihrer Escheinungswelt auch das metaphysische Wesen der Dinge zu zeigen vermag. Man verwarf nicht etwa nur die unter den geistigen Einflüssen des romantisch-wissenschaftlichen Jahrhunderts entarteten jüngsten Gestaltungsformen dieser Gattung mit ihrem unechten Pathos und flachen Ethos, sondern man mißachtete die Oper als solche und zog sich allgemein wie verabredet auf die einfachen Formen musikalischer Kammerkunst zurück.

Niedeckens künstlerischer Ausdruckswille blieb auch in dieser Zeit auf das Theater gerichtet, begleitet von einem Fanatismus zur Sache. Als innerlich völlig Gewandelter war er aus dem Kriege heimgekehrt, der gläubige Verteidiger vaterländischer Ideale hatte die blutende Wunde der Enttäuschung davongetragen. Schwankend, ermüdet, aber nicht entwurzelt findet er sich am Rande des Chaos, erlebt in sich den revolutionär-idealistischen Aufschwung, wird Russomane, jagt zusammen mit der Generation, die sich etwa um Fritz v. Unruh geschart hält, utopischen Zielen einer künstlerischen Regeneration der modernen Gesellschaft nach. In jenem Sinne: wie damals unter dem Wort »Expressionismus« die überpersönliche Verbundenheit unter einer neuen Gemeinschaftsidee verstanden wurde, war auch Niedecken ein Verfechter revolutionär-expressionistischer Ideen. Das expressionistische Schauspiel sozial-revolutionärer Tendenz reizte den jungen Frankfurter und Marburger Regisseur, sich schöpferisch in der Sphäre des Theaters, im Bereiche des Gedrängt-Symbolischen auszuleben. So übermächtig war in ihm der durch Neigung, Bürtigkeit und Zeitumstände bedingte Hang zum Theater, daß die ganz musikerfüllte Jugend und Vorkriegszeit wie abgeschlossenes, unzugängliches Land der Vergangenheit rückwärts liegen blieb. Diese Absage des innerlich zum Manne Gereiften an vorübergehend wesenlos gewordene Ideale einer überwundenen Epoche mutet an wie die instinktsichere Erkenntnis einer Lebensaufgabe, deren Erfüllung erst jetzt, nach Jahren harter, klärender Arbeit und ringender Erkenntnis unserer künstlerischen Daseinsformen beginnen kann. Dem Künstler Niedecken ist es schließlich gleichgültig, auf welchem Wege die heutige Gesellschaft zur künstlerischen Gestaltung ihres

Daseins gelangt, er kennt nur den einzigen leidenschaftlichen Wunsch: daß die bedrängte Umwelt überhaupt aus sich heraus die Kraft zu einer optimistischen Lebenserfassung durch Kunst finde. Das Ziel, dem sich die junge Musik nur langsam, auf Um- und Irrwegen nähert, hat dieser Regiekünstler auf dem Theater bereits errichtet: den Weg der neuen Musik hat er, der ursprünglich selber ganz Musiker war, aus einer Höhe überschaut, wo sich alle Maße gleichsam in Verkürzung darbieten. Wenn Niedeckens Operntheater, diese ganz eigene Schöpfung eines über sich selbst zur Klarheit gelangten geistigen Menschen, manchem der jungen Schaffenden als der einzige Ort erscheinen will, wo sich die Idee ihrer Schöpfung erst vollsinnlich abbilden läßt, so erhält es damit eine Bedeutung, die weit über die Ziele der »Schaubühne«, weit über ästhetische und soziologische Zweckbestimmung hinausreicht: es bekommt den Sinn einer eminent *produktiven Kraft* für die Schaffenden und die Kunstschöpfung unserer Tage.

Welche Eigenwerte haben das Operntheater Niedeckens zur Führerrolle in dieser Zeit ermächtigt? Es wurde bemerkt, daß der junge, in das Chaos der geistigen Revolution herabgezogene Künstler allein aus der *Idee* eines Theaters auf neuer Gemeinschaftsbasis die Kräfte zur synthetischen, gewaltsam-zusammengerafften Leistung zu gewinnen glaubte. Seine Hoffnung auf das expressionistische Schauspiel und die expressionistische Bühne endete in Enttäuschung, aber nicht in Resignation vor der Unlösbarkeit der neuen Aufgaben, die dem Theater als solchem gestellt waren. Eine schwächere Natur wäre leicht an dem sichtlichen Widerspruch zwischen dem konkreten Leben und der eigenen, abstrakten künstlerischen Existenz gescheitert. Aus welcher tiefer in der Zeit verlagerten Quelle flossen dem Künstler Niedecken die Kräfte zu, um diesen Widerspruch zu tilgen? Man wird die Antwort in die simple Formel kleiden dürfen: daß an irgendeinem Punkte der entscheidenden Strecke Wegs der Musiker sich wieder elementar zu regen begann. Das klingt unwahrscheinlich einfach — und umschließt doch die ganze Wahrheit eines entscheidenden, offenbarungsartigen Vorgangs im Leben eines künstlerischen Menschen. Wer die letzten Regietaten Niedeckens gesehen hat: etwa die völlig in Musik gelöste szenische Darbietung des Händelschen »Saul« (im Rundtheater der Hannoverschen Stadthalle), weiß, daß diese äußerste Intensitätssteigerung bei der Durchführung eines unerhörten Regievorwurfs nur aus frisch erschlossenen Tiefen einer musikalischen Natur heraus möglich war. Hier, wie beim »Otto« oder »Cäsar« desselben Händel, wie beim »Rienzi« oder bei Smetanas unproblematischer Musikantenoper der »Verkauften Braut« bricht aus verschütteten Gründen die Seele des Musikers hervor. Und etwas Dämonisch-Erdhaftes geht durch den irrationalen Rhythmus des ganzen szenisch-musikalischen Geschehens.

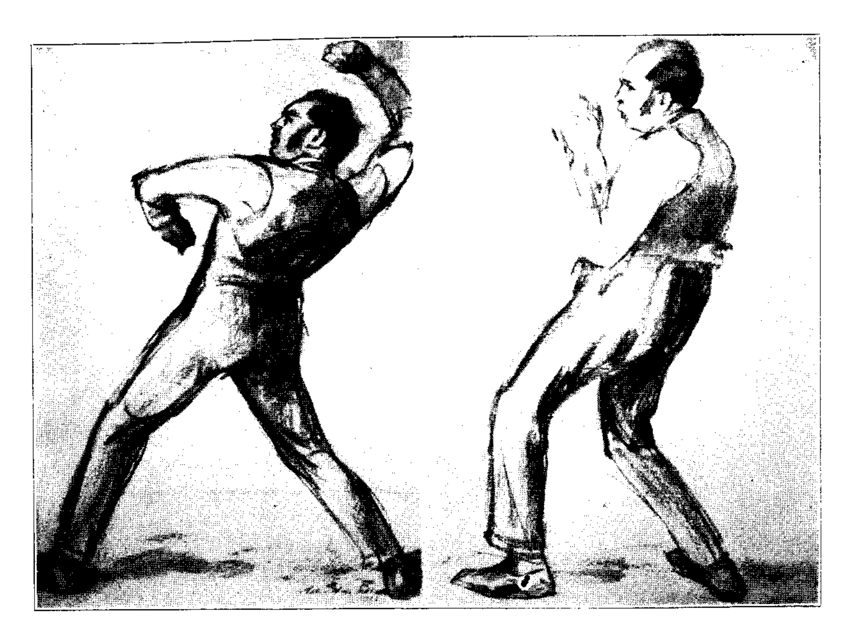
Um zu verstehen, wie die Urgewalt des Musikalischen so plötzlich aus der Idee des Theaters entfesselt werden konnte, wie der Künstler nach einigen

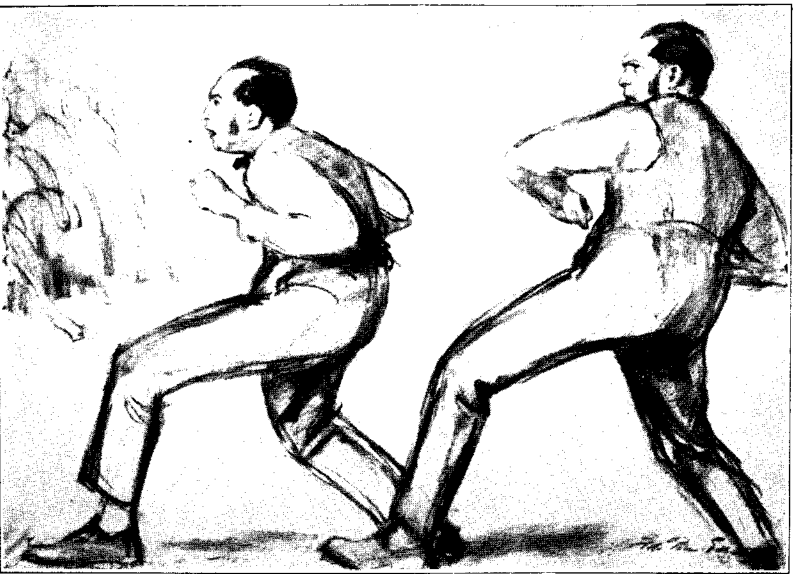
harten Anläufen zur spielenden Bewältigung der formalen und technischen Probleme und zur Fähigkeit der einheitlichen Komposition der Szene aus einer *musikalischen* Grundposition gelangt ist, wird man an den Daten seiner Abstammung, seines Bildungsganges, seiner Erziehung durchs Leben nicht achtlos vorbeigehen dürfen. Der aus Oberingelheim gebürtige Künstler ist seiner rheinisch-süddeutschen Heimat und ihrem besonderen Klima tief verpflichtet. Landschaft und Volkscharakter haben den elementaren Grund seiner Natur bestimmt. Sein Gefühl für alles »Formale« ist sicher den französischen Einflüssen mit zu danken, die dieser Landstrich mit seinen Menschen in sich aufgenommen hat. Heimatliche Kultur spricht aus der protestantischen Art des Künstlers — nicht im enggefaßten Sinne einer Konfession, sondern im Sinne eines inneren Bedürfnisses nach Sachlichkeit, Klarheit. Ins Musikalische umgedeutet, ist das der Bachsche, Händelsche Grundzug seines Wesens. Für einen solchen Menschen mußte die Berührung mit einem wahlverwandten Künstler entscheidend werden: Karl Straube. Dessen reichem Menschentum und dem Geiste der deutschen Universität der Vorkriegszeit verdankt Niedecken unendlich viel. Jahre hindurch ist Hermann Abert dem Hallenser Studenten der für die Formung des eigenen Ich vorbildliche Typus einer im Künstlerischen wurzelnden, geistig und menschlich hohen Persönlichkeit gewesen. Die Dämonie eines Lebens für das Theater mag dem Künstler zuerst bei den Lauchstädter Festspielen zum Bewußtsein gekommen sein, als er, fast allein, die Aufführung des Gluckschen »Orpheus« vorbereitete. Dem Suchenden wies damals, 1914, Ernst Lert die Wege zum Theater. Dieser Bildungsgang eines deutschen Musikers erschloß unveräußerliche Werte stofflicher, weltanschaulicher, selbsterzieherischer Art. Hier, in der geruhsamen Arbeit der Vorkriegsjahre, ist der Grund gelegt worden, auf den der Künstler heut fortwährend zurückgreift, in dem er Halt gegen fremden Ansturm und Maßstäbe bei der Beurteilung von neuen an ihn herantretenden Erscheinungen findet. Unter diesen letzteren bezeichnet der Künstler jene als entscheidend für seine ganze fernere Arbeit an der Kunst, die sich ihm im tänzerischen Stil Rudolf v. Labans und der Wigman darbot. Aus dieser brennenden Berührung mit einer verwandten Kunstsphäre ist sein Operntheater mit zu dem geworden, als was es sich heut darstellt: *geformte Bewegung* bis ins Letzte und Kleinste (bis in die sogenannte Statisterie) auf der Grundlage einer *Raumgesetzlichkeit* unter voller Wahrung des *Primats der Musik* — als einer geradezu ethischen Forderung. — Daraus ergibt sich das übrige: Bewegungschor, Verzicht auf das (unwesentlich gewordene) Requisit, expressive Geste als sichtbare Form des seelischen Affekts. Diese Regie aus dem Geistigen leugnet im Prinzip den künstlerischen Gradunterschied zwischen den einzelnen wirkenden Faktoren, sie verkörpert den Gedanken der gemeinsamen, hingegebenen Arbeit am Werk: — darin liegt das große Geheimnis ihrer »massensuggestiven« Wirkung.



A. Spitzer, Barmen, phot.

Erich Kleiber





Carl Schlote, Göttingen, phot.

Hanns Niedecken-Gebhard bei der Regie-Arbeit
Gezeichnet von Hela Peters-Ebbecke

Die vollendete Durchbildung dieses neuen Stils hat den Künstler befähigt, sich führend der großen Bewegung anzuschließen, die heut aus unzähligen Quellen mit organischer Notwendigkeit aufbricht: mit dem Ziel der Erneuerung des Barocktheaters Händels aus unserem Geist. In dieser Aufgabe findet die Dämonie des Theatermenschen Rast, und der religiöse, ethische Zug im Wesen dieses starken Künstlers den reinsten Widerschein.

WALTER GIESEKING

VON

WALTER NIEMANN-LEIPZIG

Es will schon etwas heißen, wenn heute ein junger Pianist nach kaum drei Jahren einen großen und internationalen Namen sich errungen hat. Denn die große und großstädtische Tagespresse, die für Politik, Sport, Börse allen, für Kunst und Wissenschaft — als geistige Kulturträgerin — keinen Raum hat, tut Klavierabende in der Regel reportermäßig mit ein bis drei Zeilen ab, wobei der Pianist froh sein muß, wenn sein Richter es ein bis zwei Nummern bei ihm aushält und sich wenigstens noch die »klassischen Nummern« anhört.

Vor mir liegt das rosa getönte Programm der Leipziger »Vereinigung für neue Kunst« vom 19. Juni 1919: Moderner Klavierabend von Walter Gieseking: Debussy, Korngold, Scott, Busoni; und am Rande notierte ich mir damals die ersten Eindrücke, die vom »blonden, hochgewachsenen niedersächsischen Typus« der Erscheinung über die »mächtige langfingerige Jünglingstatze« zum »exquisitesten Fühlton von unglaublicher Schattierungsfähigkeit« und zum »feinfühligsten Klavierohr« aufstiegen und in dem Bekenntnis: »Dieser Jüngling ist ein großer Meister im Vortrag moderner Klaviermusik« und »Eins meiner größten Erlebnisse« schlossen. Und es dauerte eine erstaunlich kurze Zeit, da stand er, aus Klubs, Gesellschaften und Vereinigungen literarisch-musikalischer Schöngeister herausgeschält, schon auf dem Konzertpodium.

Nun erwachte der fanatische Sammler von Pianistenbiographien in mir, denn — o Scham — er stand noch nicht in meinen »Meistern des Klaviers«. Der Lebenslauf kam an und lautete wie folgt: »Ich wurde geboren am 5. November 1895 in Lyon (Frankreich), wo sich meine Eltern aber nur kurze Zeit aufhielten, so daß meine eigentliche Heimat die Riviera ist, wo ich, abgesehen von kurzen Unterbrechungen, während deren meine Eltern sich in Italien und Paris aufhielten, wohin ich sie immer begleitete, bis Oktober 1911 lebte. Meine Erinnerungen an Neapel, wo ich angeblich im Alter von $4^1/_2$ Jahren die ersten Klavierstunden hatte, ebenso an Paris, wo ich 1900 auf der Welt-

ausstellung einige Klaviere »probiert« haben soll zum großen Ergötzen der Zuschauer, sind vollständig verblaßt, dagegen betrachte ich die schöne Côte d'Azur und die Seealpen immer noch als meine eigentliche Heimat. Bis zum Jahre 1911 hatte ich nur noch zweimal ganz kurze Zeit etwas Klavierunterricht, einmal in Nervi bei Genua, dann in Nizza bei Eugène Gandolfo, welcher Unterricht aber als gar nicht ins Gewicht fallend ebensogut als »kein Unterricht« bis 1911 zu bezeichnen ist. Nur Violinstunden hatte ich in größerer Anzahl, da mir Geigenspiel mehr technische Schwierigkeiten machte, während ich am Klavier schon ohne Lehrer, wenn man die — eigentlich nur aus manchmal handgreiflicher Aufforderung zur Betätigung mit Herz' »Gammes« bestehende — Aufsicht meines Vaters abrechnet, ziemlich alle Klavierwerke von Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Bach, sowie Opernauszüge aus Wagners »Ring« und Strauß' »Salome« — »spielte« — man frage nicht, wie! Zwischendurch hatte ich privaten Unterricht an Stelle des Schulbesuchs und war mit meinem Vater, der sich neben seiner ärztlichen Praxis viel mit der naturwissenschaftlichen Erforschung der Seealpen befaßte, viel auf Touren in den Seealpen und auch auf Korsika. Im Oktober 1911 reisten meine Eltern und ich dann nach Deutschland, zunächst in der Absicht, nur den Winter 1911/12 bei meinen Großeltern (in Lahde bei Minden in Westfalen) zu verleben. Während dieser Zeit sollte ich guten Klavierunterricht haben und kam zu dem Zweck nach Hannover aufs Städtische Konservatorium. Dort fand ich in Direktor Karl Leimer*) einen ausgezeichneten, strengen und gewissenhaften Lehrer, unter dessen Aufsicht ich so gute Fortschritte machte, daß allgemein zum Einschlagen der Künstlerlaufbahn geraten wurde. Anfang 1913 übersiedelte ich dann nach Hannover, wo ich bald in vom Konservatorium veranstalteten eigenen Klavierabenden auftrat ... Nachdem ich dann seit 1913/14 auch anfing, auswärts, meist in kleinen Orten, zu konzertieren, woran ich dann allerdings durch den Krieg stark gehindert wurde, spielte ich allmählich immer häufiger in Konzerten, besonders im Winter 1915/16 in Hannover siebenmal, davon in sechs Abenden sämtliche Beethovensche Sonaten in chronologischer Reihenfolge. Im August 1916 wurde ich dann eingezogen, blieb einige Zeit in Hannover und kam dann, weil »kv«, aber als »Franzose« nicht frontfähig, nach Borkum, wo ich dann als Soldat in dem Militär-Sinfonie-Orchester als Geiger, Bratscher, Schlagzeuger, Klavier- und Orgelsolist und Kammer-, Café- und Kinomusikspieler (!) tätig war. Im Dezember 1918 wurde ich (als Unteroffizier!!) entlassen und wohne seitdem in Hannover, von wo ich meine Konzertreisen erledige.«

Ist das nicht prächtig? Und steckt nicht auch die halbe künstlerische Entwicklungsgeschichte unseres jungen Meisters darin? Drum habe ich nichts ausgelassen und bekenne gleich zu Anfang, daß Gieseking nicht nur der glänzendste Pionier meiner, ihm in ihrem leise romanisch-impressionistischen,

*) Lebt seit ca. 1 Jahr bei Verwandten in Los Angeles (Kalifornien, U.S.A.).

klangmalerisch-tonpoetischen Grundcharakter so wunderbar »liegenden« Klaviermusik, sondern ebenso naturnotwendig mein treuer und anhänglicher Freund —ich sage das mit Stolz und innigem Dank —geworden ist; wie ja denn unter den Lebenden eigentlich nur der Freund für den Freund die nötige Liebe, Wärme und »hellseherische Einfühlung« aufbringt, wenn er statt der Notenfeder einmal die Schreibfeder in die Hand nimmt.

Was ist nun Giesekings Verdienst und Stellung in der Geschichte der modernen Klaviervirtuosität? Ich habe es früher einmal in meinen »Meistern des Klaviers«*) in ein paar Sätze zusammengefaßt: »Aber das Neue, Eigene und Schöne ist dabei doch das: daß er den Schliff, die Eleganz, den Klang, den Formsinn, die Delikatesse moderner romanischer, französischer Klavier*kultur* durch die Poesie, das innige Naturgefühl, die träumende Seele, die gesunde Sinnlichkeit, die versonnene Schwere im Empfinden und Gemüt deutscher Klavier*natur* adelt und vertieft. So ist Gieseking viel mehr, als nur der größte Impressionist des Klavierspiels unserer Tage: er ist der geborene Vermittler zwischen dem klaviermusikalischen Impressionismus *aller* großen Kulturnationen, namentlich aber der Franzosen, Engländer, Russen, Italiener und Deutschen. Wenn wir Deutsche Debussy, Ravel, Scott, Busoni, Skrjabin und die anderen in der Klaviermusik — ich füge heute z. B. noch Castelnuovo-Tedesco, Hindemith, Marx u. v. a. dazu — nicht bloß achten und verehren, sondern auch lieben und verstehen lernten, so hat Gieseking mit seinen modernen Klavierabenden gewiß nicht den geringsten Anteil daran!«

Damit ist gesagt, daß ich Gieseking als den —mit dem radikal-expressionistisch gerichteten, in seiner Art vielleicht ebenso genialen Berliner Eduard Erdmann —größten und nicht nur jüngeren Interpreten der klaviermusikalischen *Moderne* hinstelle und ihn über *dieses* Königreich zum unbestrittenen Herrscher mache. Für diese, im Lamprechtschen Sinne reizsame und höchstverfeinerte Klaviermusik besitzt er in der Tat *alles*: eine klanglich denkbar delikat und feinfühlig schattierte, endlich einmal wieder den Ton vom p und pp aus bildende, höchstverfeinerte Anschlagskunst, glänzende und virtuose, wie eigens auf solche Aufgaben »zugeschnittene« Technik, Poesie, Elan, Leidenschaft, Gestaltungskraft, Phantasie. Wer ihn einmal »in unseren vier Wänden« Ravels »Ondine« (Gaspard de la Nuit), Debussys »Toccata« (Pour le Piano) oder Busonis »Carmen-Fantasie« vollendet *vom Blatt* spielen hörte, der fühlt: hier waltet ein genialer, nachschaffender Naturgeist! Was daran kühler, glatter, »klassizistischer« und »abgeklärter« wie vielleicht von manchem modernistischen Heißsporn erwartet, herauskommt, ist treues und organisch gewachsenes Abbild seiner eigenen, äußerlich niedersächsisch-kühlen, stolzen, ruhigen und den Menschen vorher mit eigentümlich »von oben bis unten« prüfendem Blick auf Wert oder Unwert »durch und durch« schauenden, durchaus männlichen menschlichen Natur, die sich, im tiefsten Grunde scheu

*) 9.—14. Aufl. Berlin 1921, Schuster & Loeffler (jetzt Deutsche Verlags-Anstalt).

verschlossen, ein gutes Herz, warme Menschenliebe, Zuverlässigkeit, Hilfsbereitschaft und Treue bewahrte. Und wenn er auf seiner letzten spanischen Konzertreise in den Erholungspausen in Andalusien — Schmetterlinge fängt und von seinen Seefahrten schwärmt, so zeigt das beglückend, daß er sich wie jeder ganz große Künstler die Kindheits- und Jugendliebe zur künstlerischen Allmutter Natur in die Tage seiner Reife gerettet hat.

In den letzten Jahren betont Gieseking auch in seinen Programmen — wozu ihn sein enormes musikalisches und technisches Können selbstverständlich ohne weiteres berechtigt — die *Universalität* seines Pianistentums immer stärker und bewußter: »Ich habe mich überhaupt zur Zeit sehr von impressionistischer Musik abgewandt, da ich fürchte, zu spielerisch zu werden und auch endlich diese leidige Abstempelung als Impressionist loswerden möchte. Dies kann ich nur, indem ich z. B. Beethoven op. 106 (Fuge!) oder op. 120 ebensogut wie Debussy u. a. spielen lerne!« — Mit Verlaub: Ein Gieseking kann selbstverständlich mit gleicher Meisterschaft *alles*, Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Grieg, Liszt und Brahms (an Chopin will er absolut nicht heran) so gut wie die Modernen des Im- und Expressionismus spielen. Und doch — »hier stehe ich, ich kann nicht anders!« — *mein* Gieseking, und ich glaube wohl, der Gieseking der Geschichte der Klavierspielkunst unserer Zeit, ist denn *doch* wohl der unvergleichliche, frei mit der zauberhaft reichen Skala seiner Klavierfarben und -zwischentöne schaltende Meister aller Meister im Vortrag der klaviermusikalischen *Moderne*. In *ihrer* Interpretation und in *ihrem* Vortrag erfüllt er zugleich eine große, notwendige und herrliche künstlerische *Mission:* Für alles in der Öffentlichkeit einzutreten, was an echter und wertvoller Klaviermusik — nicht Klavier-Unmusik! — von modernen und zeitgenössischen Klavierkomponisten *aller* Kulturnationen für uns geschaffen wird!

LICHTSPIEL UND LICHTSPIELMUSIK

VON

PAUL MARSOP-MÜNCHEN

I

Wieder einmal gehe ich in diesen Blättern gegen Neuland hin vortastend an die Erörterung einer wichtigen Zeit- und Zukunftsfrage heran: vom Kino und der Kinomusik soll gehandelt werden. Ist das Lichtspielhaus und was in ihm erklingt wichtig? »Gehört in die Rubrik Vergnügungen und Zerstreuungen, hat mit der Kunstpflege nichts zu schaffen,« meinen sowohl die Oberflächlichen als auch gar manche gediegene Musiker und Musikfreunde, achtbare Leute, die sich indessen jahraus, jahrein im engen Zirkel der herkömmlichen Opernvorstellungen und des »höheren« Konzertwesens, der Sinfonie- und Oratorienkonzerte, der Kammermusik- und Liederabende

drehen. Ohne eine Ahnung davon zu haben, daß sie ein Teilchen für das Ganze nehmen, daß ernste Aussprachen über den Schulgesang und das Kapitel Schule und Musik schlechthin, und nicht minder über die öffentliche Unterhaltungsmusik für die *Volksgesamtheit* denn doch von unverhältnismäßig größerer Bedeutung sind als das tiftelige Auswägen, ob in etwelchem Werke eines jüngstdeutschen, bezüglich jüngstgalizischen Komponisten sich fünfzig Prozent Reger und neunundvierzig Prozent Wagner feststellen lassen oder umgekehrt. Denn dort haben wir es zu tun mit dem, was Millionen heranreifender und erwachsener Bürger in sich aufnehmen und um die entsprechenden Aus- und Nachwirkungen. Während daran, ob der Kapellmeister Bumbinski mehr den Naiven, mehr den Sentimentalen zugehöre, ja selbst daran, inwieweit wir heutigestags noch Mozart gerecht zu werden vermögen, bei wohlwollender Abschätzung knapp Tausend gründlich, Zehntausend halbgründlich, Hunderttausend obenhin interessiert sind — vielleicht nie in größerer Zahl interessiert sein werden. Mögen wir dem Kino fluchen, mögen wir inmitten des wunderlichen Wirrwarrs seiner Darbietungen auch neu aufkeimendes Gute zu entdecken glauben: es behauptet sich, wir müssen mit ihm rechnen. Wir haben zu überdenken: schon in Tagen, da die Fieberkurve des seelisch schwer erkrankten Deutschlands erst zu mittlerer Höhe angestiegen war, fluteten riesige Massen in die Lichtspielhallen herein, das Gebotene mit Auge *und* Ohr in sich aufnehmend. Unzählige im Zeichen der halb sozialistischen, halb hochkapitalistischen Republik fürstlich besoldete Handarbeiter, Bank- und andere Angestellte, die wir vergeblich in unseren mit aller Liebe vorbereiteten, gegen bescheidenes Entgelt oder frei zugänglichen Volksliederaufführungen oder Orgelvortragsabenden erwarten, stopfen nach schlecht und recht abgeschlossener Achtstundenarbeit im Umsehen die Kinokassen mit oft hochwertigen Geldscheinen voll; der Neureiche findet es durchaus in der Ordnung, wenn der für die Inszenierung von Kinoschlagern angeworbene mechanisch abzurichtende Statist herrlich und in Freuden leben kann, während er den tüchtigen, eine notdürftige Honorierung beanspruchenden Klavier- oder Violinlehrer mit brutalem Wort vor die Tür setzt. Gleichgültig gegenüberstehen dürfen wir denn doch nicht der Tatsache, daß in den Lichtspielhallen eine ungeheuerliche Menge von Instrumentalisten, verhältnismäßig wenige Ausnahmen abgerechnet, und ebenso die weit überwiegende Zahl der in den Kaffeehäusern tätigen Musiker bewußt und unbewußt Kitsch-, Schund- und Schandmusik zu Gehör bringen, also *antikulturell* wirken und die auf Hebung des allgemeinen Musikgeschmacks, auf Gemütspflege durch Verbreitung der Werke guter Tonkunst gerichteten Bestrebungen zum erheblichen Teile matt setzen. Verschafft wiederum das Spielen vor dem Lichtspielrahmen gegenwärtig dem und jenem stärker begabten werdenden Musiker nicht die anderweitig nicht aufzutreibenden Mittel, seine Ausbildung durchzuführen?

All das in Berechnung gezogen, dünkt mich das Gerede des Notenphilisters,

das Kino ginge unsereinen nichts an, gelinde gesagt, sehr töricht. Hoch an der Zeit ist es, daß auch wir, denen die Musik nicht Geschäftssache ist und die allen Enttäuschungen zum Trotz am alten deutschen Idealglauben festhalten, der Stätte des Augenlärms und der Ohrenbeduselung näher treten. Jedoch muß ich es eingestehen: ich nehme die Aufgabe nicht mit der Freudigkeit in Angriff, die mich beseelte, als ich an dieser Stelle einst für die Verbesserung der Lage des Orchestermusikers die ersten Lanzen brach, Mannigfaches auf dem Gebiet der Bühnen- und Konzertreform in die Wege leitete, Unterrichts- und organisatorische Fragen als Mensch des 19. und 20., nicht des 17. Jahrhunderts zu behandeln mich unterfing und für meine öffentlichen Musikbüchereien warb. Auch dazumal stand ich vor hohen und dichten Dornenhecken. Doch ich hatte das Gefühl, ich würde mich durchschlagen — es täuschte mich nicht. Heute beherrscht mich die lähmende Empfindung, übermächtige Gewalten vor mir zu haben. Gedanken zur Hebung des Kinowesens in ästhetischer, volksbildnerischer, sozialer Hinsicht werden von den dermaligen Machthabern wohl im geheimen, aber nicht öffentlich gebilligt oder gar in Taten umgesetzt. Oben sprach ich von der halb hochkapitalistischen, halb sozialistischen Republik. Den vielfach international verzweigten, Dollarmillionen einwerfenden, sich über Moral und künstlerische Gesinnung mit zynischen Gesten hinwegsetzenden, durch überaus geschickte Inseratenpolitik neun Zehntel der Tagespresse aller Schattierungen beherrschenden Filmtrusts und Lichtspielgesellschaften gegenüber ist der redliche, wissende, unabhängige Volksfreund und Kunstbeflissene geradeso machtlos, wie er ohne den geringsten Erfolg versuchen würde sich entgegenzustemmen der Tyrannis regierender Gewerkschaftsführer, die kurzerhand anordnen: von heute auf morgen sind hier bei der Post oder den Reichseisenbahnen, dort im Kinobereich soundso viele freiwillige oder Zwangsgenossen als Musiker oder Statisten unterzubringen, ohne Rücksicht auf die Bedürfnisfrage, auf mangelnde Begabung oder etwaigen schlechten Leumund der Aufgenötigten. (Wird dem Befehl nicht Folge geleistet, so streiken die bereits angestellten Kräfte just dann, wenn für einen bestimmten Tag angesetzte Uraufführungen und damit hohe Summen auf dem Spiele stehen.) Viel Wasser dürfte noch in den Betten der Spree und der Elbe, des Rheines und der Isar hinunterlaufen, bis man sich getraut, dem pestausatmenden großkapitalistischen Drachen den Schlund zu schließen, bis man im innerstaatlichen Leben eines Deutschlands, das einst auf seine Individualitäten stolz war, die Stimmen wieder wägt, anstatt sie wie Ziegelsteine zu zählen. Immerhin möchte einiges damit gewonnen sein, daß solche, die über dem Revolutionieren noch nicht das Denken verlernten, dazu angeregt werden, von sich aus die Materie zu durchleuchten. Mehr als etliche einschlägige Anregungen kann ich diesmal nicht bieten, weil seit 1918 soviel Bretter zur Gehirnvernagelung gebraucht werden, daß für die Herstellung von Druckpapier nicht allzuviel Holz übrig bleibt.

II

Was will die Musik im Kinohause, was trieb und treibt sie dort? Ist sie überhaupt fähig, dem Laufbild auf der Entwicklungsstufe, die es seither erreichte, sich anzugleichen? Wie vermöchte sie an jener Stelle Gutes zu wirken? Bisher füllt sie ebendort eine wenig erfreuliche Domestikenrolle aus; sie tönt und lärmt nebenbei — im besten Falle springen oberflächliche Beziehungen zum einen und anderen Abschnitt des sich abrollenden Films heraus. Um Klarheit zu erlangen ist es unumgänglich, sich vorerst damit zu befassen, wie das Kino aufkam und wie sich die Hauptsache, die Vorführung einer filmmäßig zugestutzten Handlung oder die Widerspiegelung von »aktuellen« Tagesgeschehnissen, auf der hellen Fläche zur Zeit in bezug auf Technisches und Ästhetisches anläßt.
Wer erhielt bis jetzt Kunde von der Vorführung eines Lichtspielhauses, die mit allem, was sie bot, als auch nur einigermaßen *einheitliches, geschlossenes Kunstwerk* anzusprechen gewesen wäre?
Die Schattenspiele sind uralt. Als Kinder hatten wir die »Laterna magica«. Wir spannten im Türrahmen ein Bettlaken auf, verdunkelten das Zimmer. An der Vorderseite einer primitiven kleinen mit einem Kerzenstümpchen versehenen Blechlaterne wurde ein von einer vergrößernden Glasscheibe abgeschlossenes Röhrchen angebracht; schob man in einen Spalt dieses Röhrchens ein Bild auf Ölpapier oder einer Glasplatte, so erschien es in vergrößertem Maßstabe auf der Leinwand. Dem Bild folgte der Bildstreifen mit aufgereihten Figuren und Figurengruppen; es gab Bewegung, Kinesis. Wir waren also minderjährige Kinoveranstalter, wie wir als Besitzer und Leiter von Puppen-, Marionettentheatern angehende Bühnendirektoren und -praktiker vorstellten. Etwas früher, etwas später mußte sich ein findiger Unternehmer die Frage vorlegen: wie vernützen wir die Zauberlaterne zu einem Geschäft im großen? Man bemühte sich, den Apparat zu verbessern, zu vervollkommnen; man fing die Massen mit dem Lockwort »Theater«. (Definition des jungen Moritz: Theater ist, wenn sich bunt angezogene Leute zu unserem Vergnügen totschlagen oder totlachen.) Das eigentliche Theater war teils eine Zerstreuungs- und Belustigungsstätte für die Reichen geworden (der Luxus der Jahresoper, die Ausstattungsposse, das Unsittenstück), teils diente es dem mehr oder weniger wohlhabenden, mehr oder weniger gebildeten Mittelstand als ästhetische Turnakademie. Vielfach erstickte das Übermaß von Psychologie die Handlung; angebliche Dichter, denen die Natur die Urgabe des Fabulierens versagt hatte, machten Rechenkunststücke mit Gefühlen und Leidenschaften. Das Vergnügen, solchen Ideenverquirlungen je nach Fähigkeit folgen zu dürfen, mußte aber teuer bezahlt werden. Sprach der gewiegte Handelsmann vor sich hin: »Ich rede euch etwas, das, weil nicht lebendige Menschen im Auswirken künstlerischer Fähigkeiten, sondern Schemen zeigend, nie und nimmermehr Theater sein *kann*, als Theater auf. Mache es zu relativ bescheidenen Preisen

zugänglich, als Szene für alle Börsen. Ihr werdet in Schwärmen darüber herfallen, daran kleben bleiben wie Fliegen an gesüßtem Leim. Ich befördere den Kolportageroman auf die Vordertreppe, lasse Geschichtliches, Exotisches, Phantastisches, geschlechtlich Aufreizendes, ganz und halb Kriminelles ad libitum mit hineinrühren. Ich baue euch Säle, die von ungefähr den Zuschauerräumen landläufiger Opern- und Schauspielhäuser gleichen werden; Gewohnheitsmenschen wie ihr seid, dem Nachdenken abhold, werdet ihr euch bald selbst eingeredet haben, ihr säßet vor einem Bühnenpodium. Ich kopiere den Theaterzettel: vielgenannte Tragödien- und Komödienhelden und -heldinnen, Lieblinge des Publikums werden euch mit dem Glanz ihres Namens blenden. Um das Schnarren und Surren der Maschine zu übertönen, soll ununterbrochen Musik erklingen. Mit den durch das unaufhörliche Geräusch abgestumpften Nerven seid ihr dann kaum fähig, wahrzunehmen, wie grob die Nähte im Flickwerk der euch vorgeführten Geschichten sind. Im übrigen werdet ihr die Worte Lichtspiel*theater* Apollo oder Lichtspiel*theater* Kallipygos millionenmal in allen Zeitungen gedruckt finden; steht es aber erst in den Tagesblättern, daß sich die Pforten veritabler Theater vor euch auftun, so müßt ihr es doch für wahr halten. Auch wette ich, kein Redakteur wird mir schreiben: Herr Direktor, die von Ihnen eingesendete Anzeige oder Reklame ist eine Vorspiegelung falscher Tatsachen! Kann doch der eine Preßangestellte ein Drama von einem abschnurrenden Bilderbogen schwer oder gar nicht unterscheiden. Der andere, gehirnreichere, wird sich hüten, mir das Geschäft zu verderben. Denn er weiß ja, daß es auf unserem Planeten nach dem schönen Satze geht: Haust du meinen Kommerzienrat, hau ich deinen Kommerzienrat!«

Soweit war nun alles in Ordnung — bis auf die Kinodichtung. Das Dichten ist nicht so leicht, wie es sich der ungelernte Maurerlehrling vorzustellen pflegt. Zumal, wenn man keine Vorbilder hat. Was bleibt also übrig als sich aus den vollgepfropften Vorratskammern seit ein paar Jahrtausenden bestehender Kunstgattungen mit einem Vorzugsstempel gekennzeichnete Werke herauszulangen und sie für einen neuen Zweck, für dunkel vorempfundene Massenbedürfnisse herzurichten? Auf diese Weise entstanden schon ganze Literaturen — die gesamte französische Poesie seit Rabelais lebte zu neun Zehnteln von »Adaptationen«. Für die wenigen, die den Wert des Echten, des Ursprünglichen abzuschätzen fähig sind, verschulden allerdings Übertragungen stets ein starkes Minus. So solche aus dem Spanischen, dem Englischen ins Deutsche, aus dem Roman in blutvollen, lebensprühenden Theaterdialog, aus dem legitimen Bühnenstück in den Film. Schon die Verfilmung der einfachsten, leidlich sinnvollen, für die Szene erfundenen Pantomime ergibt nur einen roh gegliederten Klumpen von Vorgängen. Drängt sich uns, selbst wenn wir die von gebärdenfertigen Italienern im Theater ohne Worte gemimte Handlung zu enträtseln versuchen, die

Empfindung auf, daß zwei, drei gesprochene Sätze den ganzen Aufwand an Gesichterschneiden und Handgymnastik entbehrlich machen und für die Künstler wie für das Publikum eine Erlösung sein würden, so gerät bei der Übertragung solcher Pantomime auf den Film der sich von seinen Eindrücken Rechenschaft ablegende Zuschauer vollends in Verzweiflung. Bitte haltet das fest: *das dem Sonderwesen, den Bedingtheiten des Laufbildes entsprechende Stück wurde vorderhand noch nicht geschrieben. Erst bei seiner Einstudierung könnte der richtige Kinointerpret erzogen werden.* Paragraph eins der Erziehungsgrammatik: er dürfte nie ins Theater gehen! Sonst schleppte er immer wieder Dinge, die zur *körperhaften* Darstellung gehören, in *flächenmäßige*, daher streng zu bindende Stellungen und Bewegungen hinein. Mit zwiefach Widerspruchsvollem haben wir gegenwärtig im Kino noch zu tun: mit Scheindramen, deren Verfasser das Theater nachäffen, ohne zu überlegen, daß jedwedes Theater um den lebendigen Menschen mit seinen der Stimmung der Stunde gemäß frei verwendeten Mitteln herumgebaut ist, und mit einem Darsteller, der vom Theater herkommt, womöglich täglich wechselweise für das Theater und das Kino tätig ist, und, wenn er mit letzterem zu schaffen hat, begreiflicherweise in die Technik des Theaterdialogs, der Theatergeste zurücksinkt. Fällt das faszinierende Aufglänzen des körperlichen Auges fort, zeigt sich die Beredsamkeit der Bühnengebärde in der Fläche stark abgeschwächt, dann ist der Theaterschauspieler gezwungen, mit den ihm noch übrig bleibenden Wirkungsmöglichkeiten geradezu krampfhaft zu wirtschaften. Stellen wir uns vergleichsweise einen gesunden, muskelkräftigen Mann vor, der sich darauf versteifte, mit Krücken, keuchend, stieren Blickes einen Dauerlauf durchzusetzen! Kinoregie sollte stets sein: ausschalten, dämpfen! Was würde Lessing zu dem nußknackerartig auf- und zuklappenden Munde des vom Kino ausgemieteten Schauspielers sagen? Jedoch angenommen, der Kinospielleiter wirrte nicht Kunst der mehrdimensionalen Szene und in die Fläche zu bannende Kunst durcheinander: nicht er gab ja bisher den Ausschlag, sondern der Kino-»Star«. Der Star will vorblitzen, herausstechen. Das kann er nur, indem er, das Ensemble sprengend, mit andauernd auffälligem Gehaben die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, indem er, in unserem Falle, die Darstellungsfehler, die der Theaterschauspieler bei der Vorbereitung einer Kinovorführung gemeinhin begeht, noch unterstreicht. Er nimmt sich also auf der Lichtspielwand noch aufdringlicher aus als auf dem Bühnenpodium, wo auch die schlimmsten Reißereien eines marktschreierischen Virtuosen durch die Atmosphäre der räumlich gegliederten Szene, die abschattierte Beleuchtung halbwegs gemildert werden.

Wie jedoch, sofern nicht ein Zusammenklitterer, sondern ein Poet eigens eine *aus der Natur des Lichtspieles hervorwachsende* geschlossene Dichtung schreiben wollte? Etliche Versuche nach dieser Richtung hin wurden bereits unternommen. Mit geringem Glück. Sie hätten erst Sinn, wenn wir soweit

vorangekommen wären, daß der schöpferische Wille eines Berufenen auf keine mechanischen Hindernisse stieße. Das heißt, wenn die trotz mannigfacher Verbesserungen immer noch sehr mangelhaften Projektionsapparate in Hinsicht auf tadelfreie perspektivische Entfaltung der einzelnen Abschnitte, Licht- und Helldunkelwirkungen, naturgetreue farbige Wiedergabe allen zu erhebenden Anforderungen genügen würden. Nur nach restloser Erfüllung dieser Vorbedingungen lohnte sich für einen phantasiekräftigen Künstler das Bemühen, alles, was seither zur Erklärung des Laufbildes mit transparenten Vorreden, Briefen, Einführungen gegeben wurde, in eine ununterbrochen fortströmende Bildfolge einzuschmelzen — natürlich von etlichen »Atempausen für das Auge« abgesehen. Kein Kunstwerk kann gedeihen, sich ausleben, sofern man die Illusion zerreißt. Im Lichtspielhause wird indessen vorläufig eine etwa aufkeimende Illusion gewaltsam zerstört, sobald das Wandelbild aussetzt und die nackte gedankliche Darlegung eintritt. Ähnlich wie im Theater das Fallen des Zwischenvorhanges und das Wiedereintreten der Beleuchtung im Zuschauerraum, falls sie nicht einen vom Dramatiker selbst vorgenommenen, kräftig betonten Handlungseinschnitt anzeigen, unbarmherzig die Stimmung morden. Zusammengefaßt: zuerst Vervollkommnung der Apparate, danach, so jemand nicht Gewinngier, sondern dichterischer Wagemut triebe, Versuche zu einheitlich fließender Filmdichtung und -darstellung.

III

Wie viele unter denen, die der Kinounternehmer getreue Klienten sind, legen sich wohl die Frage vor, was die im Lichtspielraume für gewöhnlich erklingende *Musik* mit den dort gebotenen bildlichen Vorführungen zu schaffen habe? Ich holte mir darüber Gewißheit, indem ich eine ansehnliche Zahl von Männern und Frauen der verschiedensten Stände und Altersstufen — auch Kinder — darum ersuchte, mir mitzuteilen, wie sie sich mit den betreffenden instrumentalen Beigaben abfanden? So stark die abgehaspelten Filmprogramme voneinander abwichen, die Antwort lautete fast immer: »Oh, darauf hörte ich gar nicht!« Höchstens daß ein mit empfindlicherem Gehör ausgestatteter Mitbürger bemerkte, das Klavier sei arg verstimmt gewesen oder die Trompete habe schnöde gegickst. Auch meinten manche: »Es wurde gehörig gelärmt, doch störte mich's weiter nicht.« Woraus wieder einmal zu schließen, wie sehr die musikalische Volkserziehung im argen liegt und wie stumpfen Sinnes der Durchschnittsdeutsche sich vergnügt. Gesetzt, man machte mit jenem Musizieren durchgängig Schluß: in der ersten Zeit fielen wohl etliche Äußerungen der Verwunderung; ob jedoch weiterhin viele das übliche Abhudeln eines elenden Potpourris für Salonorchester oder die schlampigen Improvisationen eines minderbegabten, übermüdeten Pianisten vermissen würden? »Ja, aber die Stille im Saale hätte etwas Bedrücken-

des, die Nerven Beunruhigendes.« Meinesteils empfand ich, wenn ich da und dort zu einer ohne Musik veranstalteten Probevorführung eines Films geladen war, das Fehlen des unentwegten Fortdudelns oder -klimperns als recht angenehm; ja, meine Phantasie konnte die Sprünge und Lücken in dem auf die Leinwand geworfenen Roman rascher und leichter als sonst aus Eigenem zudecken und ergänzen, da sie nicht durch ein klingendes Nebenbei mit in Anspruch genommen, nicht abgelenkt wurde.
Scheiden wir vorerst Kategorien von Lichtspielen aus, die sich mit derart amusischen Gegenständen befassen, daß nicht völlig gedankenlosen Menschen ein gleichzeitiges Musizieren als Tollhäuslergebaren erscheinen muß. Die »Vortragsordnung« bringt: »Vulkane und heiße Quellen«, »Untersuchung des Magens durch Röntgenstrahlen«, »Wie entsteht ein Stück Seidenzeug?«, »Kometen und Sternschnuppen«, »Das Stinktier und seine Nahrung«, »Die Schuhfabrikation in Pirmasens«, »Das Liebesleben der Infusorien«. Zu solchen Darbietungen wird unaufhörlich gefiedelt, geblasen, getrommelt. Speit der Vesuv, so vernimmt man, so das Glück gut ist, »Leise flehen meine Lieder«, wofern jedoch der Improvisator am Klavizymbel Geist bekunden will, die letzten Takte des »Feuerzaubers« oder als besonders beziehungsreich das fünfte Finale der »Stummen von Portici« — die arme Fenella stürzt sich in den tobenden Vulkan. Fängt der Seidenwurm zu spinnen an (was ihm, nach Goethe, nicht zu verbieten ist), so genießen wir dazu Schumanns »Träumerei«, nach Umständen auch einen »Feuerwehr-Galopp« oder die ersten fünfzig Takte von Beethovens »Appassionata«. Einsteins Relativitätstheorie wird durch die »Schöne Galathee« bekräftigt. Ferner die sog. »Aktualitäten«. »Poincaré und Baldwin« (»Herzliebchen mein unterm Rebendach«), »Stresemann und Scheidemann« (»Ach ich hab' sie ja nur auf — die Schulter geküßt«), »Gerhart Hauptmann und Thomas Mann legen Kränze am Denkmal Tolstois nieder« (»Deutschland, Deutschland über alles«). Alsdann: »Eine Reise durch Norwegen«, verschönt durch »G'schichten aus dem Wiener Wald« und »Eine Rheinfahrt«, aufgehöht durch einen Niggertanz.
Wie aber, wenn wir es mit einer zu lebenden Bilderbogen auseinandergewalzten Novelle zu tun haben, sei sie ernster, grotesker, abenteuerlicher Art, sei sie schlechthin auf grobe Spannungsreize angelegt wie die Detektivjagden des Lichtspiels? Was da im unsinnigen Miteinander von aneinandergeleimten, hochgetriebenen Quasivorgängen und einer ihnen von Grund aus widerstrebenden Musik geleistet wird, geht auf keine Mammuthaut. Von eigenen Erlebnissen merke ich an: Ausschnitte aus Zolas »Assommoir« verschwistert mit einer Freischütz-Paraphrase; eine Verfilmung von »Romeo und Julie« (Dauer knapp vierzig Minuten), dazu Operettengesimpel von Lehár. Gehen wir der Sache auf den Grund. Angenommen, ein geistig höherstehender Veranstalter von Lichtspielen, der Vorstand eines Volksbildungsvereins oder der Leiter eines staatlich, eines städtisch verwalteten Kinos beabsichtige, ein

Filmstück mit einer begleitenden Musik *andauernd* in haarscharfer Übereinstimmung zu halten. Er stelle einen begabten, gewandten Kapellmeister mit dem richtigen flinken Theaterblick zur Verfügung samt bestgeschulten Instrumentalisten, die letzteren — was wirtschaftlich schwer möglich — so zahlreich, daß sie sich in Rücksicht auf die durch den Kinobetrieb gebotenen vielfachen Wiederholungen öfters ablösen könnten und daß somit die Partitur immer wieder mit gleicher Frische zu Gehör zu bringen wäre: ließe sich selbst unter derart ausnahmsweise günstigen Vorbedingungen ein fugenloses Aufeinanderpassen von Laufbild und Musik erzielen?
Es sei die Reihe aufgestellt: Oper (Musikdrama), gesprochenes Schauspiel, Pantomime auf dem Bühnenpodium, erzählendes Laufbild. In der Oper entwickelt sich, das musikdramatische Werk als Ganzes betrachtet, die Handlung am langsamsten; der Charakter des gesungenen, oft langgezogenen Tones, die erforderlichen lyrischen Ruhepunkte, das nicht selten gemächliche, beinahe oratorienhafte Anheben und Abklingen des Chores, die hier jeweils umständlich vorzubereitenden Steigerungen: all das frißt Zeit. Erheblich rascher vollziehen sich Gedankenentwicklung, Rede und Gegenrede, Zusammenballung und Lösung der Konflikte im gesprochenen Stück — Ausnahmen, wie einige klang- und gefühlsschwelgerische Tragödien der alten Spanier und Grillparzers, bestätigen die Regel — man vergleiche auf das Quantitative an Handlung hin Werke Shakespeares, Schillers, Kleists mit solchen Glucks, Webers, Wagners. Noch schneller wirkt sich die Pantomime aus. Was von ihr gilt, findet in erhöhtem Maße auf den erzählenden Film Anwendung. Hier kann vom Hin und Wieder der Reflexionen eines kunstgerecht gegipfelten Monologs vom lyrischen Ausschwingen einer Gefühlswallung nicht die Rede sein. Das verböte die — verständig aufgefaßte — Filmtechnik; das vertrüge sich auch nicht mit der Notwendigkeit, bei verhältnismäßig wohlfeilen Platzpreisen mit gehäuften kurzen Vorstellungen Kasse zu machen. Die Ereignisse *müssen* sich schier überstürzen, die Affekte können sich nur kurz und kräftig (nicht gleichbedeutend mit grob und karikaturistisch) entladen. Geschwindmarsch des Geschehens, Sturmflug der Gefühle. Da soll die schon das gesprochene Wort im Gesang unendlich verlangsamende Musik mitkommen? Unmöglich! Zum Scheitern verurteilt wäre somit jedes Beginnen, zu einem vorhandenen Film mit noch so gewissenhaftem Fleiß eine Sekunde für Sekunde mitlaufende Partitur zu komponieren, sie durch einen anschmiegsamen, die Bewegungen der Darstellenden »abfangenden« Kapellmeister mit dem Laufbild in absoluten Einklang bringen zu lassen. Stets hätte man auf peinliche Unstimmigkeiten gefaßt zu sein. Es wiederum auf eine Harmonie von Film und Musik gar nicht anlegen, letztere sozusagen über Stock und Stein mitstolpern lassen? Allenfalls wäre es denkbar, daß ein auch dichterisch begabter, mit der Filmtechnik genau vertrauter, für nachmalende Tonsprache außerordentlich befähigter, sprungfertiger Komponist ganz aus sich heraus ein kleines Lichtspiel-Gesamt-

kunstwerk schüfe und auch als suggestionsmächtiger Kapellmeister dirigierte. Doch mit seinen vielen »Wenn« stünde das Experiment auf des Messers Schneide.
Bleibt die »Filmoper«. Aus den obigen Darlegungen folgt ohne weiteres, daß eine pomphaft angekündigte Wiedergabe vom »Waffenschmied«, »Fliegenden Holländer«, »Lohengrin« im Lichtspielhause auf den verschmutzten Abklatsch weniger willkürlich aus dem dramatischen Zusammenhang gerissener, lose aneinandergeklebter Fetzen hinauslaufen muß, daß an eine Übereinstimmung zwischen den im Umsehen vorübergleitenden Bildern und der breit ausströmenden Musik (»Lohengrin«, Brautgemach!) nicht gedacht werden kann. Von den tausend Verkümmerungen und Entstellungen des Orchesterparts nicht zu reden. In Italien packte mich einmal der Zorn über einen verfilmten »Parsifal«; doch wurde ich recht kleinlaut, als mir darauf im Costanzi-Theater zu Rom ein von Felix Weingartner auf die Dauer von knappen zweidreiviertel Stunden zusammengestrichener, im Blitzzugstempo dirigierter »Tristan« vor Augen und Ohren kam. Engagierte man im übrigen, den frech lügnerischen, doch von den Zeitungen anstandslos aufgenommenen Anzeigen gemäß, für besagte Veranstaltungen tatsächlich »Solisten ersten Ranges, klangprächtige Chöre, vollbesetzte Orchester«, dann wäre es klüger und vorteilhafter, gleich neue Operntheater zu eröffnen.

IV

Ungeachtet all solchen Unfugs und Unsinns, aller der Musik bisher im Kinohause gewordenen Unbill brauchte man ihr dort nicht das Lebenslicht auszublasen. Im Gegenteil! Es böte sich da vortreffliche Gelegenheit, gute, *säuberliche*, leicht eingängliche Tonkunst vorwiegend heiterer Art der Allgemeinheit zugänglich zu machen und auf diese Weise zur Hebung des Musikgeschmacks breitester Schichten ein Erkleckliches beizutragen. Das gehörte in das Gebiet der *Reform der öffentlichen Unterhaltungsmusik.* (Vorarbeiten hierzu, die, durch mich angeregt, von der Leitung des Dürer-Bundes 1912 und 1913 begonnen wurden, gerieten, wie so vieles andere, nach 1914 ins Stocken. Hoffentlich lassen sie sich in absehbarer Zeit wieder aufnehmen! Vergleiche meine Studie »Öffentliche Unterhaltungsmusik in Deutschland«, Nr. 138 der Flugschriften des Dürer-Bundes.) Nur müßte man sich dessen entschlagen, un- und antimusische Vorführungen, wie solche rein belehrender Art, mit Musik auszustatten. Und in Hinsicht auf den Film erzählenden Charakters hätte man das ständige Neben- und Durcheinandergehen von Musik und Laufbild abzustellen. Hingegen könnte die erstere, ohne sich zu prostituieren, die Filmnovelle, den Filmroman mit kurzen Präludien und Schlußstücken *umrahmen*, durch knapp gefaßte Zwischenspiele, während derer die Leinwand unbeleuchtet bliebe, beleben, hier und da zwischen »Szenen«, die sonst hart aufeinander stießen, mit ein paar Takten, für deren

Dauer der Film aussetzte, seelische Verbindungsbrücken schlagen; es wäre möglich, daß eben die Musik öfters die Rolle der unseligen schriftlichen, in Hast abzulesenden und die Illusion vernichtenden Kapitelüberschriften und Erklärungen übernähme. Ein Beispiel: Einer der relativ besten Films, die seither in Deutschland die Runde machten, war der »Fridericus Rex« betitelte; er gab Zeugnis von ehrlicher, wenn auch im einzelnen ungleichwertiger künstlerischer Arbeit. An ihm ließe sich vortrefflich erweisen, wie eine sich auf solche Umrahmung, auf etliche ganz knapp gefaßte Überleitungen, auf wenige bescheidene Untermalungen beschränkende Filmmusik beschaffen sein müßte. Ein paar alte schöne Märsche, einige mit Feinsinn ausgewählte gravitätische oder anmutige Stückchen aus der deutschen und italienischen Rokokoliteratur, etliche eingestreute Signale (Filmleitmotive!): was brauchte es mehr? Statt dessen fegte man, während sich die Schlachten des Siebenjährigen Krieges abwickelten, längere Bruchstücke Beethovenischer Sinfonien herunter — der flötenspielende Monarch hatte diese Werke vermutlich vorgeahnt. Und die Reflexionen Maria Theresias und ihres Kanzlers wurden durch die ins 18. Jahrhundert verpflanzten Verdi und Wagner aufgeschmückt. Jener Film sollte zur Wiederbelebung des Patriotismus beitragen; just durch das Vielzuviel sentimentalisierender, ein schlichtes Gefühl verwässernder Musik wurde jedoch die beabsichtigte Wirkung großenteils unterbunden. Ein weiteres. Das verfilmte »Heldenleben« Friedrichs bringt auch einen Ball im Berliner Schlosse. Da gehen einmal ausnahmsweise die Musik und die Bewegungen (der Tanzenden) rhythmisch genau zusammen. Dennoch verdirbt mir sich Widersprechendes die Freude daran: die Bilderreihe der Gavotte, in der Fläche gezeigt, wirkt schier immateriell, die dazu erklingende Musik aufdringlich materiell, weil gespielt im ungefähr gleichen instrumentalen Gewande und mit den gleichen Stärkegraden, die wir von der Begleitung im Ballsaal oder auf der Bühne körperlich ausgeführter Tänze her im Ohre haben. Jede mit bestimmten Laufbildern zusammenzupassende Musik wäre füglich *apart zu instrumentieren*, bezüglich umzuinstrumentieren: auf diskrete Farbengebung, auf Mattglanz hin, mitunter wie verschwebendes Echo tönend, traumhaft. Zu bevorzugen hätte man sordinierte Streicher, zarte Holzbläser in mittlerer Lage, ein Harmonium mit einer ansehnlichen Zahl unaufdringlicher Stimmen und guter Schwelltechnik. Blech dürfte nur ganz gelegentlich verwendet werden, das grelle Kornett und die schweren Tuben überhaupt nicht; Schlaginstrumente stets gedämpft, in leisem Anrühren.

»Umgekehrt wird ein Schuh draus,« sagt das Sprichwort. Spekulative Köpfe haben ausgeheckt, es wäre wünschenswert und vielleicht auch einbringlich, für berühmte Tondichtungen erläuternde Filme anzufertigen. Zum Besten minder musikalischer Menschen, denen mit Hilfe derartiger Laufbilder das Verständnis für die Heroen der Sinfonik leichter aufgehen würde; Beethovens »Pastorale« und »Mondscheinsonate« nebst Richard Straußens »Don

Quixote« sind dazu ausersehen, sich zuerst den Armen im Gehör mit Unterstützung des Leinwandzaubers zu enthüllen. Kein Sinn und kein Unsinn, der nicht schon vorgedacht worden wäre. Franz Liszt erwog zur Zeit, da er noch Welt und Kunst unter den Gesichtspunkten Pariser Schöngeister und Halbdichter betrachtete, die Vorführung der programmatisch zu behandelnden Divina commedia mit aufhellenden Dioramen. Wäre der Plan zur Verwirklichung gelangt, so hätte man sich darüber den Kopf zerbrechen können, ob eigentlich der Maler den Dante oder Liszt den Maler oder Dante sowohl den Maler als auch Liszt oder der Maler teils Dante, teils Liszt erklären sollte. Im Ernst: der Versuch, Schöpfungen der absoluten Musik durch Laufbilder dem Gevatter Schneider und Kesselflicker näher zu bringen, ließe sich gerade so verrückt an, als es blöd und frech ist, Bach und Beethoven, Schubert, Schumann und Chopin zu »tanzen«. Die Instrumentalwerke dieser und anderer Tonmeister sind durchaus unirdischer Natur, entwickeln sich mit ihren Spannungen, Kämpfen und Lösungen in einer Welt über dieser Welt. Sie in die Sphäre der Augenweide rücken, heißt sie verfälschen, entweihen — und sich als unmusikalisch entpuppen. Unmusikalisch sind die gedachten Filmbegrübler und Lichtspielregisseure ebenso wie jene heute die Konzertsäle abgrasenden schamlos entblößten Tanzdirnen.

* * *

Darlegungen über die *soziale Lage* der äußerst zahlreichen in den deutschen Lichtspielhäusern beschäftigten Musiker, über ihre Leistungsfähigkeit, ihre Vorbildung, im besonderen auch über Stellung und Können des Kinokapellmeisters und verwandte Fragen muß ich mir für später aufsparen. Jüngst fand ich in einem ausgezeichneten Artikel der »Deutschen Musiker-Zeitung« den folgenden Satz: »Eine gute Kinomusik, eine geschmackvolle Unterhaltungsmusik, ja selbst eine ausgewählte Tanzmusik kann sehr wohl ein Kunstgenuß sein.« Bravo! Nur setze ich statt »kann« »könnte«. Die Kinomusiker haben sich als eifrige, tapfere Tarifpolitiker bewährt; davon, daß sie das Bestreben zu erkennen gäben, künstlerisch zu wachsen, auf eine möglichst hohe Stufe zu gelangen, verlautete noch nicht allzuviel. Im »Kinematograph«, einer vielverbreiteten Fachzeitschrift, wurde vor kurzem ein »gewisser Tiefstand der Kinoorchester in qualitativer Hinsicht« beklagt, vornehmlich was die Provinz anginge. Die Ursachen sehe ich in dem Überangebot an Kräften, unter denen sich nicht wenige arg mittelmäßige und ganz unterwertige befinden — *wir haben viel zu viel Musiker*; in dem eingangs berührten, von den Gewerkschaften ausgeübten Engagementszwang; in der falschen Sparsamkeit ausbeuterischer, auf Höchstgewinne gewissenlos hinarbeitender Lichtspielmagnaten und nicht zum wenigsten im *einseitigen* Sichfestlegen auf Lohnkampftätigkeit.

ATONALES OPERNSCHAFFEN

VON

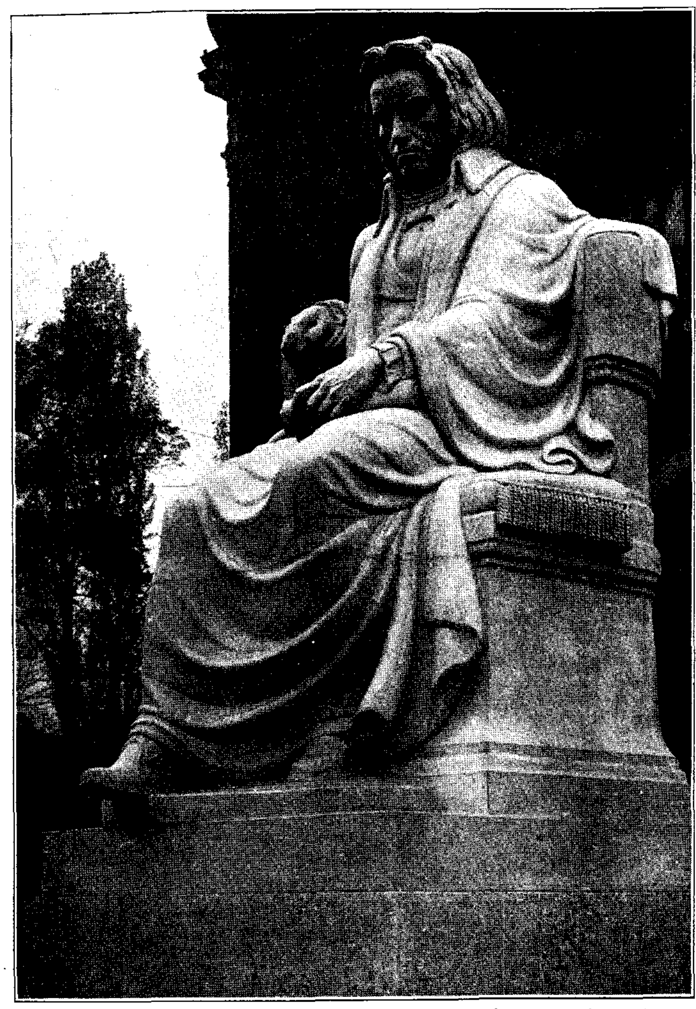
EMIL PETSCHNIG-WIEN

Das Aprilheft 1923 der »Musik« enthielt u. a. aus der Feder von Ernst Viebig den Aufsatz »*Alban Bergs ›Wozzeck‹. Ein Beitrag zum Opernproblem*«, dessen Inhalt in mir, der ich seit Jahren den Sphinxrätseln dieser Kunstgattung und ihren verschiedenen modernen Lösungsversuchen mein größtes Interesse zuwende, auch selbst zu einer Regeneration des gesungenen Dramas beizutragen strebe, begreiflicherweise den Wunsch erweckte, das Werk genau kennen zu lernen. Dies um so mehr, als zu lesen stand, »die Form ist es, in der der Komponist neue Wege beschreitet«; was sich mit meiner Anschauung, das Geheimnis des Opernerfolges liege darin, die dramatische Handlung in einem architektonisch gegliederten Tongebäude unterzubringen, vollkommen deckt. Etwas verwundert war ich wohl über Bergs Einfall, zumal heute, im Zeitalter des schrankenlosesten Individualismus, sozusagen veraltete, konventionell gewordene Tonformen der absoluten Musik wie Suite, Passacaglia mit Variationen, Sonatensatz, Fantasie und Fuge über drei Themen, Scherzo, Rondo, Inventionen über ein Thema, einen Ton, einen Rhythmus usw. den 15 Szenen seiner dramatischen Arbeit zugrunde zu legen. Aber ich sagte mir, wenn in »Fidelio« und namentlich in »Onegin« (Duett Lenskis und Onegins vor dem Zweikampf) der Kanon das gegebene dramatische Ausdrucksmittel sein konnte; wenn Fuge und Fugato (»Meistersinger«-Prügelszene, »Carmen« I. Finale) schon oft auf der Bühne ihre Wirkung taten; wenn Märsche und Tänze von früh an zum eisernen Bestande dieses Genres gehörten, warum sollten, begünstigt durch ein hierfür besonders geeignetes Sujet, nicht auch einmal andere Formen der absoluten Tonkunst Verwendung finden können? Diesem Verfahren, prinzipiell angewandt, läge freilich die Gefahr der heute so beliebten Stilvermischungen nahe; zum Glück dürfte es jedoch nur zu seltenen Malen möglich sein, die tonkünstlerisch zu interpretierenden psychologischen Ereignisse, die Stimmungen und Situationen einer Handlung so mit dem motivischen Bau etwa eines Sonaten- oder Rondosatzes zu vereinbaren, daß weder jene an treffender Prägnanz des Ausdrucks, noch diese an deutlicher Unterscheidbarkeit ihrer formalen Konstruktion leiden. Höchst gespannt darauf, wie A. Berg diese Diskrepanz zwischen der fluktuierenden Tendenz des Dramas und den gegebenen festen Konturen der reinen Musik überbrücke, schlug ich also den Klavierauszug auf und forschte nun an Hand der Viebigschen Erläuterung nach der Suite, die der ersten Szene das Gerüst abgeben soll. Aber außer einigen Dreiachteltakten, angefüllt mit chromatischen Windpassagen (S. 15—18), die wohl die Gigue repräsentieren sollen, einem Abschnitt in C, darin von Moral gehandelt wird, als Vertreter



Suse Byk, Berlin, phot.

Walter Gieseking



K. Hofmann, Nürnberg, phot.

Das neue Beethoven-Denkmal in Nürnberg. Von Konrad Roth

der Gavotte mit zwei Doubles (S. 19—22) und einer mit sehr viel gutem Willen als Air zu deutenden $^{3}/_{2}$-Partie vermochte ich absolut nichts Suitenähnliches zu entdecken. Ganz zu schweigen von dem Fehlen jeglicher Charakteristik, die doch diese alten Tanzformen notorisch voneinander sofort zu unterscheiden erlaubt. Die zweite Szene entspricht insofern dem Wesenszuge einer Rhapsodie, als sie (wie die Seele des von einer fixen·Idee besessenen Helden) musikalisch sehr zerrissen gehalten ist. Die dritte Szene gibt vor, auf einen Militärmarsch aufgebaut zu sein, der aber nur in ihrem Anfang dazu dient, den Tambourmajor, Wozzecks späteren Nebenbuhler, dem Publikum vorzuführen, um sodann spurlos zu verhallen. An eine Gestaltung wie etwa im zweiten Aïda-Finale ist auch nicht entfernt zu denken. Folgt in Szene 4 eine Passacaglia mit 21 Variationen. Würde der Komponist seine Absicht nicht durch Numerierung jeder Veränderung kenntlich gemacht haben, niemand hätte aus diesem stets einerlei klingenden Tonsatze auf dergleichen geraten. Obwohl, wenn schon, hier die Möglichkeit gegeben gewesen wäre, über dem kurzen Thema in raschem Wechsel eine der dramatischen Für- und Widerrede angepaßte Musik zu schreiben. Die fünfte und letzte Szene des ersten Aktes gibt sich als Andante affetuoso, das die Werbung des Tambourmajors um Wozzecks Geliebte, Marie, begleitet. Der Begriff eines Satzes mit solcher Tempobezeichnung ist natürlich so weitmaschig, daß auch ein Opernabschnitt darin untergebracht werden kann. Eine x-beliebige Liebesszene von Mozart oder Wagner hätte ebenso und noch weit mehr Anspruch auf diese »neue« Bezeichnung.

»Die einzelnen Teile des zweiten Aktes, einer ›Sinfonie in fünf Sätzen‹, sind folgendermaßen gegliedert: der erste Satz einer Sonate (in nahezu klassischer Prägung), Fantasie und Fuge über drei Themen; Largo für Kammerorchester; Scherzo; Rondo. Also auch hier das Fußen auf der klassischen Form,« heißt es bei E. Viebig. Ich muß gestehen, mir die Sonate aus ihrer infusorienhaften Thematik zu rekonstruieren nicht gekonnt zu haben. Die »Fantasie« ist das bei den Atonalisten übliche plan- und ziellose Herumwirtschaften in allen 24 Tonarten oder vielmehr Nichttonarten, und die motivische Grundlage der Tripelfuge hätte ich mir als der schon vorher festzustellen gewesenen Charakteristik der an dieser Szene beteiligten drei Personen, des Hauptmanns und Doktors, die Wozzeck die Augen über die Untreue seiner Geliebten öffnen, entnommen gedacht. Sie hätte durch Vorherrschen bzw. Zusammenführen der einzelnen Themen ein dramatisches Gepräge erhalten können. Vielleicht beabsichtigte, weil doch sehr naheliegend, A. Berg etwas Ähnliches; zur Geltung aber kommt es nicht. Im Largo macht Wozzeck Marie über ihr Verhältnis zum Tambourmajor Vorwürfe, die diese schnippisch abfertigt. Den Scherzoteil bestreitet ein Ländler und ein Walzer, die von Ziehharmonika, Bombardon, zwei Fiedeln, Klarinette und Gitarre in einem Wirtshausgarten Burschen und Dirndeln aufgespielt werden. Situation (Wozzeck muß zusehen, wie Marie

und der Tambourmajor mitsammen tanzen) und daher ähnlich die Form ist der in »Hans Heiling«, nur daß Marschner seinen Tanz bereits dem Gemütszustand des Berggeistes entsprechend färbt und damit eine packende Wirkung erzielt, wovon in unserem Fall keine Spur ist. Vielmehr findet, nach dem Muster des »Rosenkavalier«, ein Gegen- und Ineinanderwirken von Bühnen- und Orchestermusik statt. Einige humoristisch gemeinte Momente dieser Szene erinnern ferner an das Judenquintett der »Salome«. Auch nichts Neues mehr. Die Form des Rondo soll wohl dadurch gegeben sein, daß der den Ausklang des zweiten Aktes einleitende, realistisch wiedergegebene Schnarchchor der Soldaten im Kasernenschlafsaal die zwei Dialoge Wozzeck-Andres und Wozzeck-Tambourmajor voneinander scheidet. Eine gewiß höchst gewaltsame Deutung, was auch von den »Inventionen« des Schlußaufzuges zu behaupten ist. Die erste Invention (zu deutsch: Erfindung) besteht in dreimaligem Anlauf zu imitatorischer Verarbeitung einer quartigen Tonfolge, um schließlich die obligate Fuge nach sich zu ziehen. Die zweite Invention über einen Ton (h) in den verschiedensten Lagen und Instrumenten ist insofern geglückt, als durch dieses Ostinato die durch alle Schauermittel des Orchesters (gestopftes Blech, tiefe Holzbläser, gedämpfte und vielfach geteilte Streicher, Tamtam und sonstiges Schlagwerk) heraufbeschworene unheimliche Stimmung des Waldwegs am Teich bei blutrot aufgehendem Mond, da Wozzeck die abtrünnige Mutter seines Kindes ersticht, verstärkt wird. Eine Idee zwar, die schon Weber in der »Wolfsschlucht« verwertet hat. Und noch weniger ist es verblüffend, atonal über und unter liegenden Stimmen zu »polyphonieren«; paßt doch nach diesem Rezepte auch das Unpassendste zusammen. Der Rhythmus ♩ | 𝄾 ♪♩ | 𝄾 ♩. | ♫♩ ♪ 𝄾 |, den die dritte Invention hier und da wiederholt, entstammt einer auf einem verstimmten Pianino zu spielenden Schnellpolka. Wenn ich sage, daß regelmäßig 5—6, häufig auch 8 und 9 nebeneinanderliegende Töne der chromatischen Oktave, S. 24 z. B. sogar 11 (von unten nach oben: h f ges as c d a cis e g b), zugleich erklingen, wird man mir glauben, daß die ganze Oper sich wie auf einem verstimmten Pianino gespielt anhört. Auch die nächste Invention über den Sechsklang (b cis e gis es f oder b cis dis e f as oder e f as b des e usw.) liefert Beiträge zu dieser schon pathologisch zu nennenden Kakophonienwollust. Höchst naturgetreu ist in dieser Szene — Wozzeck sucht das verräterische Messer möglichst tief im Teich zu versenken und ertrinkt dabei — das Unkengerufe nachgeahmt. Ein Adagio-Orchesterzwischenspiel (wie solche übrigens alle Szenen eines Aktes thematisch miteinander verbinden) stellt die fünfte Invention »in einer Tonart« vor, das einzige Mal, daß ein Vorzeichen (ein ♭) bei den Schlüsseln steht. Sonst trägt jede (buchstäblich jede!) Note des Klavierauszuges das ihr zukommende Versetzungszeichen, was ein geläufiges Vomblattspielen keineswegs erleichtert. Weit ist es mit der Tonalität dieser Überleitungsmusik jedoch nicht her, denn schon

in den ersten Takten wird quecksilbern wieder in fernste Verwandtschaftsgrade ausgewichen und nach zwei Seiten das ♭, anscheinend als überflüssig empfunden, ganz aufgelöst, so daß das Stück eigentlich aus zwei bzw. vier (ob Dur oder Moll ist nämlich nicht recht erkennbar) Tonarten geht. Also eine harmonische Farce, wie so manches im Vorangegangenen einem formalen Bluff verdammt ähnlich sieht. Die zu den letzten Geschehnissen höchst kontrastierende abschließende Kinderszene beherrscht eine mit viel Rubato versetzte fließende Achtelbewegung, die die letzte der sechs Inventionen darstellt und damit gewiß auch nichts beinhaltet, was Staunen veranlaßte. Sind doch, seit Opern geschrieben werden, schon immer bestimmte charakteristische Rhythmen, Bewegungsmotive, Tonfiguren zur Schilderung von Situationen, Gemütszuständen usw. verwendet worden. Daß diese dramatische Technik von den unter dem Banne der Wagnerschen »unendlichen Melodie« stehenden deutschen Komponisten in den letzten Jahrzehnten sehr vernachlässigt wurde, ist ja richtig; ebensowenig ist der völlige Verfall der *Vokalform* im gesungenen Drama, den jenes Prinzip mit sich brachte, zu leugnen. Letzteres Problem wieder in seiner Reinheit zur Diskussion zu stellen, ist jedoch A. Berg weit entfernt. Er täuscht sich und andere, wenn er wähnt, mit seinem Werke mehr getan zu haben, als bloß die Frage neuerdings aufzuwerfen. Günstigstenfalls kann man von schwachen Ansätzen zum Versuch einer Wiedergeburt der Oper aus dem Geiste der Form sprechen, die aber in einem Wust von Stimmen und Akkorden rettungslos untergehen. *Eine solche musikdramatische Renaissance bedarf eines weit entschlosseneren Vorgehens, eines vollständigen Bruches mit der gegenwärtig durch Strauß oder gar Schreker repräsentierten Richtung, eines Ganz-wo-anders-Anknüpfens und Frisch-von-vorn-Anfangens:* desselben Schrittes, den man in der Instrumentalmusik von den Riesen- und Massensinfonien zur intimen Kammermusik bereits getan hat.

Auch das zum äußersten Realismus verleitende Sujet des »Wozzeck« sowie die Vertonung seiner Prosa sind keineswegs geeignet, einen Stil zu fördern, der notwendigerweise wieder vom Gesang seinen Ausgang nehmen muß, nachdem das Orchester schon allzulange das große Wort geführt, »die Magd als Herrin« gemimt hat. Was aber unser Komponist der Stimme zumutet, spottet jeder Beschreibung und läßt auf vollständige Unvertrautheit mit dieser Materie schließen. Auch E. Viebig kann dies im Schlußabsatz seines Hinweises nicht verhehlen. Die Partien im »Wozzeck« sind der totsichere Ruin der Sänger, die einmal oft in entsetzlich hohen Lagen (S. 13, 16, 19, 151 usw.) und beileibe keine Melodie, sondern den sattsam bekannten Sprechgesang singen, dann eben diesen Sprechgesang nach Schönbergs Vorgang in den Pierrotmelodramen rhythmisch deklamieren sollen, wobei der Notenwert genau, die Tonhöhe annähernd festzuhalten ist: ein gänzlich unnatürliches, an Karikatur (z. B. S. 156—159) streifendes Verfahren bei der Anforderung einer Stimmodulation von zwei Oktaven, wo doch bekanntlich der Tonfall

unserer Rede sich selbst im Affekt nur innerhalb von acht Stufen bewegt. Und schließlich soll der Sänger auch gewöhnlich sprechen. Nicht genug, daß der Darsteller ohnehin sein Organ durchwegs gegen eine »an den Haaren herbeigezogene Überkontrapunktik« und eine demgemäß massive Orchestration durchzusetzen hat, muß er es nebstdem noch fortwährend umstellen. Ein Wechsel, für den ich absolut keinen inneren Grund oder wenigstens einen durchgehends geübten Grundsatz — etwa den der Steigerung: gesprochen, Rezitativ oder Melodram, Gesang bzw. Scheidung von Realität und Idealität, die ein Shakespeare so fein durch Prosa und Vers auseinanderhält — erkennen konnte.

Der Tonfall der Alltagsrede findet sich ja häufig mit Treffsicherheit in Noten festgehalten (Akt I, Szene 1, I 4, I 5, II 2, II 3), aber Aufgabe der Musik ist es doch, das Wort aus diesen Niederungen noch über die Sphäre der rhythmisierten Dichtersprache hinweg ins Urweltliche der Melodie, zu seinem Ausgangspunkte zurückzuführen. Von solcher jedoch ist, wie gesagt, wenig zu merken, und wo ihr, wie im Militärmarsch, im Ländler und Walzer, beim Jagdlied, dem Vierzeiler »Ins Schwabenland, da mag ich nit ...«, dem Ringelreihen nicht gut auszuweichen war, wird eine Dürftigkeit laut, die sich vergeblich hinter verzwickteste, windschiefste, dem Wesen dieser volkstümlich gearteten Stücke doch höchst unangemessene Harmonik zu verstecken sucht. Ein Mangel an Stilgefühl und Charakterisierungstalent — das Hauptnerfordernis für einen Dramatiker! — unter dem auch die übrigen Partien des Werkes nicht wenig leiden. Denn ganz abgesehen von der streckenweise zu vierhändigem Klaviersatze nötigenden Stimmen- und Akkordhypertrophie der Partitur, die der subtilsten musikpsychologischen Ausdeutung ganz exzeptioneller, komplizierter Naturen genügte, indes es sich hier in der Hauptsache nur um ganz schlichte, naiv ihrem sexuellen Triebleben hingegebene Menschen handelt, erfährt diese Inkongruenz, diese Unwahrhaftigkeit des Ausdrucks weitere Steigerung durch eine individualitätslose Motivik, ein immerfort geschäftiges Hin und Her, Hinauf und Hinunter von Phrasen und Floskeln, statt in einfach-großen, al fresco hingegossenen Tonlinien den seelischen Inhalt der Szenen auszuschöpfen. A. Berg überschüttet das Wichtige wie Nebensächliche, das Erschütternde wie Trivialste (man sehe bloß die Begleitung zu den Worten des Doktors in I 4: »Hat Er schon seine Bohnen gegessen, Wozzeck? Nichts als Bohnen, nichts als Hülsenfrüchte! Merk Er sich's! Die nächste Woche fangen wir dann mit Schöpsenfleisch an« usf.) mit der nämlichen Sintflut von Klängen, so daß jede der dramatischen Plastik dienende Verteilung von Licht und Schatten, Vorder- und Hintergrund, jede Gliederung ausgeschlossen ist. Gewiß, es sind so manche von aufmerksamer Beobachtung der Wirklichkeit zeugende feine Züge im Detail da, namentlich in II 2, und *sieht* man das Notenbild an, nimmt es sich sehr imponierend aus, erweckt auch vielfach die Vermutung von den Bühnen-

vorgängen angepaßter Musik. Zum Klingen gebracht, wird es jedoch zu einer einfallsbaren, unförmigen, schwerfälligen, durch Abwechslungslosigkeit rasch abstumpfenden Dissonanzenklitterung. Die Tonkunst ist eben nicht da, bloß mit dem Auge betrachtet, sondern durchs Ohr — ihre höchste Urteilsinstanz — aufgenommen zu werden.

Auch ein gewisser Sinn für starke, theaterwirksame Momente ist unserem Autor nicht abzusprechen: er ließ ihn nach dem Büchnerschen Fragment greifen, dessen soziale Tendenz sogar eine ungewohntere Farbe in die verschwommene Romantik, Allegorik und Mystik der jüngeren Opernschöpfungen gebracht hätte. Aber statt diesen erdgebundenen Stoff unter möglichster Beschneidung alles Episodischen, das sich unverhältnismäßig breit macht, mit wenigen derben Strichen zu gestalten, ward er zu einer ausgedehnten Haupt- und Staatsaktion aufgebläht, die nichts weniger als den Beweis dafür erbringt, daß die von E. Viebig ihr vindizierte, als neue musikdramatische Offenbarung angepriesene »vollkommene Vereinigung von absolut musikalischer Form mit der durch das Libretto bedingten« zur Tat geworden oder auch nur möglich sei. Ich hege diesbezüglich auch weiterhin die allergrößte Skepsis und meine, man solle jeder, der absoluten wie der dramatischen Musik, das ihre geben. Nur in Deutschland, bei einem Volke, dessen dramatischer Instinkt so schwach entwickelt ist, daß es mit Beharrlichkeit gerade seine größten Genies der Bühne verkannte, sie entweder, wie Gluck, zwang, ihre Reformideen auf fremdem Boden zu verwirklichen, wie einen Mozart, Weber, Lortzing geringschätzte oder wie Wagner zeitlebens verhöhnte, seinen der Schaffung eines nationalen Tondramas geltenden glühenden Bemühungen aus Indolenz und neidischer Bosheit zahllose Hindernisse bereitete — von Kleist, Grabbe, Hebbel usw. gar nicht zu reden! — nur bei einem Volke, das daher sein Theaterrepertoire größtenteils aus Frankreich und Italien bezieht, beziehen muß, ist es möglich, daß solche, ästhetische Verwirrung, das Fischen im Trüben begünstigende Zwittertheorien aufkommen, Beachtung und sogar materielle Förderung finden können. Während der geborene Opernkomponist nach wie vor beiseite stehen und zusehen muß, wie mit solchen Experimenten Jahre vergeudet werden, die sich bei einer anderen Mentalität der im Theaterbetriebe einflußbesitzenden Faktoren schon längst einer künstlerisch wie pekuniär ertragreichen Neublüte der heimischen Musikdramatik erfreuen könnten.

Manches wäre noch zu erörtern gewesen, doch beschränkte ich mich auf das Wesentliche. Dieses aber auszusprechen und auf die Unstichhaltigkeit, auf die Nachteile des im »Wozzeck« versuchten Systems hinzuweisen, schien mir sachliche Pflicht; wobei ich nur das unleugbar bedeutende kompositionstechnische Können bedaure, so an diese in sich widerspruchsvolle Aufgabe gewendet ist.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BADISCHE LANDES-ZEITUNG (19. Dezember 1923, Mannheim). — »Zur Wiedereröffnung des Wiesbadener Staatstheaters« schreibt der Intendant *Carl Hagemann* einleitende Worte. Er streift zuerst kurz nochmals den Unglückstag, an dem ein großer Teil des Theaters, das ganze Bühnenhaus usw., niederbrannte, um dann den Neubau zu erklären. Der Beleuchtungsapparat der bis ins kleinste modern eingerichteten Bühne ist in technischer Hinsicht derart sorgfältig und kompliziert ausgebaut, daß keine deutsche Bühne sich im Augenblick einer gleich fabelhaften Ausstattung rühmen kann.

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 575 (8. Dezember 1923). — »Carl Maria v. Webers Briefe an Theodor Hell«, zum erstenmal veröffentlicht von *Leopold Hirschberg*. Die zwei veröffentlichten Briefe an den Herausgeber der Dresdener Abendzeitung dürften nicht mehr denn historisches Interesse erwecken.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 548 (1. Dezember 1923). — Aus einem Briefe an das Deutsche Auslandsinstitut in Stuttgart ist hier ein Überblick über »Deutsche Musik in Japan« gegeben. Es ist interessant zu erfahren, wie sich das japanische Volk seit Jahren mit deutscher Musik beschäftigt. An der kaiserlichen Musikakademie in Tokio sind seit dreißig Jahren immer mehrere deutsche Lehrer tätig. Zu Beethovens 150. Geburtstag im Jahre 1920 wurde der Meister in mehreren Konzerten begeistert gefeiert.

BERLINER TAGEBLATT Nr. 550 (29. November 1923). — »Ästhetik des Orgelspiels« von *Walter Fischer*. Der Autor überblickt die Entwicklung, die das Orgelspiel genommen hat. Er erklärt das Wachsen der Technik, das Hand in Hand geht mit den Anforderungen der Komponisten und dem Bau moderner Orgeln. Interessant ist es zu lesen, wie verschieden die einzelnen Orgelvirtuosen die Werke Bachs, Regers u. a. interpretieren. Karl Straube hat sogar Werke Regers mit anderen Vortragsbezeichnungen herausgeben können, ohne daß er den Intentionen des Komponisten entgegenarbeitete. Einige Winke und Direktiven, die jeden Organisten interessieren werden, vollenden diese Orgelspielästhetik.

LEIPZIGER TAGBLATT Nr. 304 (25. Dezember 1923). — »Max Reger« von *Karl Straube*. Der Leipziger Thomas-Kantor legt in kurzen Worten sein Verhältnis zu Reger dar, indem er des Meisters Größe aus seiner Persönlichkeit ableitet.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 337 (17. Dezember 1923). — »Theodor Kirchner« von *August Schmid-Lindner*. Kirchner, ein fast vergessener bedeutender Musiker des 19. Jahrhund rts, wäre am 10. Dezember 1923 hundert Jahre alt geworden. Am bekanntesten ist ein Teil seiner zahlreichen Klavierstücke geworden. Der Autor des vorliegenden Artikels gibt eine kurze Übersicht über Leben und Wirken Kirchners.

SÜDDEUTSCHER MUSIKKURIER (Fränkischer Kurier) Nr. 328 (29. November 1923, Nürnberg). — »Die Zeichensprache des Dirigenten« von *Paul Marsop*.
Nr. 342 (13. Dezember 1923). — »Musik-Sorgen« von *Hermann Zilcher*. — »Händel auf der Bühne« von *Paul Marsop*. Eine kritische Betrachtung zur Aufführung des »Julius Cäsar« in München. Der Autor kommt zu dem Ergebnis, daß er heutigentags Händel nur mehr im Konzertsaal aufgeführt sehen möchte. Er glaubt, daß die szenische Wiedergabe der Werke des Meisters stets zu zwitterhaften Stilkollisionen führen muß. — »Die Musik im sprechenden Film« von *Lothar Band*.

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 574 (5. Dezember 1923, Berlin). — »Die Singakademie vor hundert Jahren« von *Rudolf Schade*. Der Autor gibt aus dem Nachlaß des Dichters Rudolf v. Beyer ein kleines Bild der Singakademie vor hundert Jahren. Mendelssohn und Zelter stehen im Mittelpunkt des kleinen Aufsatzes.
Nr. 611 (28. Dezember 1923, Berlin). — »Römische Musik und Musiker« von *Adolf Weißmann*. Der Autor, auf einer Reise in Rom weilend, weiß in fesselnder Art ein Bild des musikalischen Roms der Jetztzeit zu geben. Er zählt eine Anzahl von Musikerköpfen Italiens auf und legt in knappen Zügen ihre künstlerische Physiognomie dar.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 48—52 (30. November, 14., 21. Dezember 1923, Berlin). — »Die erste Geschichte der deutschen Musik« von *Heinz Pringsheim*. Eine eingehende Kritik der Musikgeschichte H. J. Mosers. — »Gesangstechnische Analysen« von *Curt Brache*. —

»... und wieder einmal Euryanthe?« von *Erich Band.* Der Autor, der bekanntlich die neueste Euryanthe-Bearbeitung fertigte, erklärt die Gesichtspunkte, die ihn dabei geleitet haben. — »Aus musikalischer Volksbildungsarbeit« von *Hans Joachim Moser.*

BLÄTTER DER PHILHARMONIE I/8, Berlin. »Mehr Reichhaltigkeit in den Programmen der philharmonischen Konzerte« von *Wilhelm Altmann.* Anregungen zur Ausgestaltung der Programme.

BLÄTTER DER STAATSOPER IV/2. — *Leopold Schmidt* schreibt einen Artikel über »Jacques Offenbach«. Im weiteren Teil des Heftes legt *Julius Kapp* »Hoffmanns Erzählung« inhaltlich, historisch und kritisch dar.

HELLWEG Nr. 49 (5. Dezember 1923, Essen). — »Industrie-Musik« von *Rolf Cunz.* Der Autor weist auf einige neue junge Komponisten hin, die aus dem Industriegebiet stammen und deren Wirken sich bisher hauptsächlich dort gezeigt hat.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH (Dezember 1923, Wien). — Frau *Alma Maria Mahler* schreibt einige einleitende Worte zur Veröffentlichung der 10. Sinfonie Gustav Mahlers. Leider sind es nur zwei Sätze — ein Adagio und ein Scherzo — die vollendet sind und darum aufgeführt werden können. — »Hanslick« von *Paul Bekker.* — »Joseph Marx in der musikalischen Moderne« von *Julius Bistron.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Nr. 31—34 (1., 22. Dezember 1923, Köln). — Ein Nachruf für Karl Panzner, der am 17. Dezember schweren Leiden erlag. — »Über a cappella-Gesang« von *Wilhelm Freudenberg.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 48—52 (28. November, 5., 12., 19. Dezember 1923, Berlin). — »Über die Grenzen der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in ›Orpheus‹ von Gluck« von *E. Faltis.* — »Vom Monochord bis zum Konzertflügel« von *Karl Westermeyer.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Nr. 18 (Dezember 1923, Leipzig). — »Des Jahres letzte Stunde« von *A. Heuß.* Eine Silvesterbetrachtung in Form einer Strophenlied-Untersuchung. — *Georg Göhler* setzt seine Polemik gegen Fritz Buschs Schubert-Opernbearbeitungen fort, indem er gleichzeitig Betrachtungen über eine »literarische Kampfesweise« anstellt.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Nr. 2 (November 1923, München). — »Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz« von *Berta Antonia Wallner.* — »Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach von *Max Zulauf.* — »Über ein dänisches Schulliederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltsanalyse« von *Gustav Becking.*

MUSIKKATALOG *des Antiquariats Rudolf Hönisch,* Leipzig. Nr. XXIX. — Es wird für unsere Leser von Interesse sein zu erfahren, daß bei obengenannter Firma eine Reihe seltener und vergriffener Ausgaben angeboten werden. Da es unmöglich ist, auch nur einen geringen Teil der überaus wertvollen Angebote aufzuzählen, weisen wir im besonderen auf die alten gestochenen Pariser und Prager Ausgaben, auf die wertvollen Autographen und die reichhaltige moderne Literatur hin. Auf eine vollständige gebundene Ausgabe der vierzehn Jahrgänge der »Musik«, die sonst nicht im Handel zu erhalten sind, machen wir ebenfalls aufmerksam. Wir hören, daß dieses Exemplar schon wieder verkauft wurde, doch teilt uns Herr Hönisch mit, daß es ihm gelungen ist, ein weiteres Exemplar in Heften zu erwerben.

AUSLAND

BERNER TAGBLATT (27. Oktober 1923). — Zu Beginn der Berner Musiksaison bringt das Blatt eine Beilage, die lediglich Aufsätze über Musik enthält. So wird der Reigen der literarischen Darbietungen von keinem Geringeren als *Richard Strauß* eröffnet, der die Frage beantwortet, »ob es für die Musik eine Fortschrittspartei gibt«. Es scheint, als ob der Meister hier das erlösende Wort gesprochen hat, indem er den Begriff einer »Fortschrittspartei« aus der Kunst verbannt wissen will. Er führt in seiner witzigen, treffenden Art aus, daß *nur das Werk* für sich sprechen kann und wiederum mit *eigenem Maßstab* gemessen werden muß. — »Der Musikant« von *Gustav Renker.* In novellistischer Form erzählt der Autor ein Erlebnis, das ihm im Jahre 1916 im Kriege begegnete. — »Mein Charakterbild« von *Franz Schreker.* Die originelle Art, aus seinen sämtlichen Kritiken Positives und Negatives in haarsträubendsten Paradoxen nebeneinander zu stellen und es dem Leser zu überlassen, sich den Cha-

rakter des Schreibers per Rösselsprung oder sonstwie zusammenzusuchen, zeigt, daß Schreker eines *bestimmt* in seinem Charakter hat — Humor (jedenfalls in der Stunde, als er dies schrieb). — »Über Operntexte« von *Paul Smolny*. Der Autor spricht vielen aus der Seele, indem er ausführt, wie wesentlich der gute Text für eine Oper heutzutage ist.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 27—30 (1., 8., 15., 22. Dezember 1923, Zürich). — »Die Bedeutung der Sprache für den Gesang« von *Hans Schmid-Kayser*. — »Theodor Kirchner« von *Fanny Hahn*. — »Das Orchester in Mozarts ›Entführung aus dem Serail‹« von *Albert Nef*. Der Autor, dessen Ausführungen man den gewiegten Fachmann sofort anmerkt, legt dar, wie das Orchester der »Entführung« schon damals als ein durchaus koloristisches behandelt wurde. In längeren Ausführungen geht der Verfasser das Werk durch und zeigt, daß hier eine Klangdifferenziertheit erreicht ist, wie in keinem anderen Werk des Meisters.

DER AUFTAKT Nr. 10 (25. November 1923, Prag). — »Neuere Hamburger Komponisten« von *Ferdinand Pfohl*. Nur drei Komponisten, deren Namen noch nicht ins Publikum drangen, von denen der Autor aber Gutes erhofft, können genannt werden: Siegfried Scheffler, Ernst Rotters und Robert Müller-Hartmann, dessen bekanntestes Werk schon seit einiger Zeit die Ouvertüre zu »Leonce und Lena« ist. — *Erwin Schulhoff* beschäftigt sich mit »Felix Petyrek«, indem er den jungen Schaffenden von der philosophischen Seite ansieht. Petyrek, der der Zeit ihren Spiegel vorhält, der es versteht den greulichen, frevlen Nacktheiten unseres Jahrzehnts die Maske schonungslos vom Gesicht zu reißen, ist eine Persönlichkeit, die unbekümmert schafft, ohne spekulativ zu werden. Der Verfasser läßt sein Schaffen für ihn sprechen, indem er auf die Kernpunkte seiner Hauptwerke hinweist. Ein Mahnruf an die Welt, die Petyrek, verachtet, verarmt — einen Abseitigen, Gehaßten am Wege stehen läßt, schließt diesen fast erschütternden Aufsatz. — »Die Lustquellen des Rhythmus« von *Paul Nettl*. Eine wissenschaftlich hochinteressante Untersuchung über den Rhythmus der Musik und seine Beziehungen zum Geschlecht und weitergreifend auf die Musikdramatik. — »Gerhard v. Keußlers Liederzyklus« von *Hans F. Schaub*.

THE CHESTERIAN Nr. 35 (Dezember 1923, London). — »Joseph Jongen« von *Ernest Closson*. Verfasser erklärt den Komponisten für den bedeutendsten Vertreter am »Belgischen Zweig der Schule César Francks«. Am 14. Dezember 1873 in Lüttich geboren, studierte er am Konservatorium seiner Vaterstadt, an dem er später als Harmonielehrer wirkte, während er gleichzeitig Organist am bischöflichen Seminar der St. Jakobskirche war. 1898 mit dem Rompreis ausgezeichnet, machte er die üblichen Reisen nach Deutschland und Italien. Der Krieg vertrieb ihn aus seinem Vaterland; er fand ein Asyl in London, wo man ihn sehr bald schätzen lernte. Er blickt jetzt, wo er Professor am Kgl. Konservatorium in Brüssel, Inspektor der Musikakademie in den wallonischen Provinzen, Dirigent der »Concerts spirituels« und Mitglied der Belgischen Akademie ist, auf ein Lebenswerk von 70 Kompositionen zurück; darunter befinden sich zehn Klavierkompositionen, ebensoviel für Orgel, für Trios, Quartette, verschiedene Kompositionen für Spezialinstrumente, Motetten, Männerchöre, Lieder, verschiedene große Orchesterwerke, so eine sinfonische Dichtung »Dalla Rookh« und als bis jetzt letztes eine Rhapsodie für Blasinstrumente und Klavier. — *Rose Newmarch* veröffentlicht einige bisher ungedruckte Briefe von Balakireff an sie selbst aus den Jahren 1902, 1903 und 1906. Die Adressatin, die den Komponisten in Petersburg bei Stassoff, dem berühmten russischen Kunsthistoriker und Freunde Mussorgskijs, kennen gelernt hatte, bringt eine Studie über ihn in französischer Sprache. Hierauf bezieht sich der erste Brief, der einen Irrtum der Referentin richtigstellt. Auch in den anderen Briefen spricht er von seinen Arbeiten und besonders ausführlich von seiner Musik zum »König Lear«, deren Programm er erläutert. — »Purcells Naivität« von *Herbert Antcliffe*. Eine hübsche Studie über Englands größten Komponisten (1658—1695), dessen Musik wegen ihrer Naivität, ihrer »Frühlingsfrische« als das Werk »eines Jünglings, der noch nicht gelernt hat Gut und Böse zu unterscheiden«, der Menge, den Kindern und den Unschuldigen immer gefallen muß und gefallen wird. Alle großen Meister haben etwas davon, nicht zum wenigsten Mozart und Schubert. — Ins 17. Jahrhundert führt auch der Aufsatz »John Evelyn über Musik« von *Eric Blom*. Während die bekannten Lebenserinnerungen des Samuel Pepuys eine unerschöpfliche Quelle für die Musikgeschichte Englands bilden, hat das Tagebuch John Evelyns, der von 1620 bis 1706 lebte, mit größter Gewissenhaftigkeit die Eindrücke seines langen Erdenwallens notiert und sich dabei über fast alle Künste aussprach, in Musikerkreisen wenig Beachtung gefunden. Es ent-

hält auch in der Tat wenig Positives zur Erkenntnis der musikalischen Kultur dieser Epoche. Aber der Verfasser weist nach, wie interessant und aufschlußreich von allem das wenige ist, welche wertvollen Schlüsse gerade aus dem zu ziehen sind, was er verschweigt. Übrigens ist Evelyns Tagebuch ein Reisetagebuch und so hört man auch aus Holland und Italien gar manches Interessante, das der Referent ans Licht zieht.

THE SACKBUT IV/5 (Dezember 1923, London). — »Musik und ihr menschlicher Ausdruck« von *M. S. Gillet.* Wenn der Zweck der Musik ist, uns unsere innersten unaussprechbaren Empfindungen durch die Töne zu enthüllen, so muß man diese Gefühle analysieren und ihrer Bedeutung entsprechend klassifizieren. Verfasser teilt danach die Musik, die er die »Kunst in Tönen zu denken und zu fühlen« nennt, ein in religiöse, klassische, romantische und symbolistische Musik und behandelt diese gesondert in ausführlichen Analysen. — »Der Stil in der Musik« von *Yorke Baunard.* Der Stil ist der Mensch selbst, auch in der Musik. Der eigene Stil ist es, der den großen Musiker, wie den großen Schriftsteller macht. Er ist unlernbar und unlehrbar, er ist die Kraft, durch die sich eine Persönlichkeit manifestiert. Nur die Musik, die geschrieben werden *muß*, nicht die, welche man schreiben *möchte*, hat Stil. Verfasser vermißt bei den modernen Komponisten vorläufig noch dieses Zwingende, den Stil. — »Weber als Mensch« von *André Coeuroy.* — »Jérôm' s'en va-t'en guerre« von *Edgar Varése.* Verfasser polemisiert unter diesem ironischen Titel gegen den Aufsatz Jérôme Harts im Novemberheft des »Sackbut«, der in unserer Januarnummer (XVI/4, S. 277) erwähnt wurde. Er verteidigt das Recht der jungen Generation ihre eigenen Wege zu gehen und spricht dem Kritiker die Fähigkeit ab, in der Entwicklung begriffene Kunst mit Schlagworten totzuschlagen. Ein Werk ist niemals objektiv schön für jedermann, sondern nur subjektiv für den einzelnen. Wer Schönheit in eine Formel bringen zu können glaubt, ist auf einem Irrweg. Der Komponist muß nur empfinden, und was er empfindet in Musik umzusetzen verstehen. Kunst ist denselben Gesetzen unterworfen wie das Leben selbst. Leben ist Anstrengung, Bewegung, Fortschritt. Für den Geist wie für den Körper heißt aufhören zu kämpfen aufhören zu leben.

THE MUSICAL TIMES Bd. 64 Nr. 970 (Dezember 1923, London). — »Englische Schauspieler und Sänger« von *H Julian Kimbell.* (Nr. X. Walter Hyde, Tenor, Wagner-Sänger.) — »Der Kapellmeister und seine Vorläufer« von *William Wallace.* Nr. IV. Fortsetzung einer eingehenden Untersuchung, die in diesem Hefte bis zum 16. Jahrhundert geführt wird. — »Rheinbergers Orgelsonaten« von *Harvey Grace.* Fortsetzung. Behandelt mit Beispielen op. 146 und 148.

THE MUSICAL QUARTERLY IX/4. Part. 1 (Oktober 1923, Neuyork). — »Musik oder Dichtung« von *Ralph M. Eaton.* »Ich denke nicht in Worten, ich bin völlig imstande, in den Formen musikalischer Phraseologen zu denken. Da ist ein Thema — gut, mein Geist nimmt es auf wie ein neues Wort. Wenn es wiederkehrt im Lauf der musikalischen Verarbeitung, erkennt er es wieder und entzückt sich an diesem Wiedererkennen, das Entzücken wird erhöht je schöner, je reicher harmonisiert, je abwechslungsvoller es ertönt. Dies sind geistige Entzückungen und sie sind die eigensten Elemente des Schönheitssinns.« Mit diesen Worten eines Komponisten charakterisiert der Verfasser, was er unter musikalischem Denken versteht. »Laßt uns unsere musikalischen Baedekers vergessen!« — »Alexander Seroff und seine Beziehungen zu Wagner und Liszt« von *O. v. Riesemann.* Seroff, einer der bedeutendsten russischen Musikschriftsteller und selbst Schöpfer einiger Opern, wie »Judith« und »Rogneda«, die bis vor wenigen Jahren auf dem Repertoire der russischen Opernbühnen sich hielten, war ein enthusiastischer Verehrer des Bayreuther Meisters und wurde im Lauf der Jahre (seine persönlichen Beziehungen begannen bereits 1858) sein Freund. Die Beziehungen zwischen beiden Männern, sowie zu Liszt, sind bisher so gut wie unbekannt geblieben, das Verdienst unseres verehrten Mitarbeiters ist es, die Dokumente dieses wertvollen deutsch-russischen Zusammenwirkens auf musikalischem Gebiet ans Licht gezogen zu haben. Seroffs Freundschaft zu Wagner endete erst mit seinem 1871 erfolgten Tode, die mit Liszt erlitt schon früher eine kleine Trübung, da Liszt, dem Seroff die Partitur seiner Oper »Judith« in Karlsruhe vorlegte, sich, nachdem er sie trotz der schlechten Schrift und des unverständlichen russischen Textes versucht hatte durchzuspielen, sehr abfällig über das Werk aussprach. »Nur meinen Freunden sage ich die Wahrheit. Dies Vorrecht genießen sie.« Seroff wußte erklärlicherweise diese Art Freundschaft nicht recht zu würdigen und so dauerte es

geraume Zeit, bis er wieder in der früheren freundschaftlichen Weise mit Liszt verkehrte. — »Volkstümliche Elemente in der Musik« von *Edwin Hall Pierce*. Mit Notenbeispielen. — »La Tour's Pastell der Marie Fel« von *J. G. Prod'homme*. Dieser von einer schönen Reproduktion des reizenden Pastellbildes begleitete Aufsatz schildert an Hand von Dokumenten, Briefen berühmter Zeitgenossen Leben und Wirken dieser Konzert- und Bühnensängerin, der Nachtigall, die mehrere Generationen von Musikliebhabern während der glänzendsten und zugleich unglücklichsten Epoche der französischen Monarchie hingerissen und entzückt hat. Sie war in Bordeaux 1713 geboren, als Ludwig XIV. noch lebte, und starb 1794, als Ludwig XVI. bereits auf dem Schafott verblutet war. — »Die musikalische Psychologie Amerikas« von *Harold D. Phillips*. — »Die Flöte und die Flötisten in der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts« von *Louis Fleury*. Ein gehaltvoller kunst- und musikhistorischer Aufsatz. — »Das Wort Musik, seine Ableitung, Deutung und mißbräuchliche Verwendung« von *Orlando A. Mansfield*. — »Franco Alfano« von *Guido M. Gatti*. Alfano, geboren 8. März 1877 in Neapel, studierte unter Camillo de Nardis und Paolo Serrano, später in Leipzig bei Jadassohn, der ihn zum großen Kontrapunktisten, zum Meister der Technik, zum vollendeten Künstler machte. Bummeljahre, im wahrsten Sinne des Wortes, folgten in Deutschland, Rußland, endlich in Paris. Dabei schrieb er eine Menge Musik, zwei Opern, zwei Balletts, die aufgeführt wurden, und noch allerlei, zu dem er sich selbst nicht mehr bekennt. Dann folgte seine Oper »Auferstehung«, die ihn vor das italienische Publikum brachte und auch in Brüssel und Berlin aufgeführt wurde. Seine zweite in Italien gegebene Oper »Fürst Zilah« fiel durch und auch die dritte »Der Schatten Don Juans« hatte nur schwachen Erfolg. Er wandte sich darauf vom Theater ab und fand seinen eigenen Stil und die volle schöpferische Kraft in Sinfonien, von denen die in E als ein Meisterwerk gilt. Es folgten Kammermusik- und Liederkompositionen nach Tagore. 1921 hatte er seinen ersten großen Opernerfolg mit »Sakuntala«, auf welchen Stoff ihn der Musikkritiker des Corriere della Sera Giovanni Pozza hingewiesen. Mit der Partitur hat er einen neuen Weg zum modernen Melodram beschritten, den er voller Vertrauen, daß er der richtige ist, weitergeht. Er arbeitet an einem neuen Werk »Ancassin und Nicolette«.

MUSICAL D'OGGI V/11 (November 1923, Mailand). — »Die italienische Oper« von *Vito Fedeli*. — »Über die komische Oper im Italien des 16. Jahrhunderts« von *A. della Corte*. Die Einleitung einer Antologie über dies Thema, die der Verfasser für Ricordi zusammengestellt hat. — »Rhythmus und Gestus« von *S. A. Luciani*.

IL PIANOFORTE IV/12 (Dezember 1923, Turin). — »Stendhal und Rossini« von *Giuseppe Radiciotti*. — »Der Rhythmus und die moderne rhythmische Doktrin« von *Ottavio Tiby*.

DIE MUSIK Heft 1 (Kijew, 1923). — *Ol. Tschapkiwskij* entwirft ein Bild von Nikola Leontowitsch: sein Leben, sein Schaffen, sein Tod. — »Das Werk Mikola Leontowitsch'« von *P. Kositzkij*. — *K. Kwitka* zieht »Parallelen zwischen den Rhythmen in den Liedern der slawischen Völker.« — Mit dem »Marxismus und der Musik« setzt sich *Boris Manschoss* auseinander. — Heft 2. Eine kritisch-biographische Charakteristik des 1922 verstorbenen Kirill Stezenko entwirft *P. Kositzkij*. — »Die Komik in der Musik« von *B. Neumann*. Über die ukrainische Oper in Kijew schreibt *As*. — Heft 3—5. »Rhythmik und Metrik« von *Arn. Alschwang*. Fortsetzung des Aufsatzes über Stezenko von *Kositzkij*. — Über ukrainische Musik berichtet *Mik. Grintschenko*. — Neue Bücher über Musik bespricht *B. Neumann*. *Ernst Viebig*

K R I T I K

BÜCHER

OSKAR FLEISCHER: *Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang.* Frankfurter Verlagsanstalt A.-G. 1923.

Verbittert über das nicht ganz unverschuldete Verdikt seiner Zunft hat der ehemalige Gründer der Internationalen Musikgesellschaft fast zwanzig Jahre lang musikwissenschaftlich geschwiegen, um nun als Siebenundsechzigjähriger erneut vor die Öffentlichkeit zu treten. Der Titel und die prachtvolle Ausstattung des Werks, dem auch noch gleich als Zwillingsbruder eine »Urgeschichte der deutschen Musik« nachfolgen soll, erwecken denn auch hohe Erwartungen. Gingen P. Wagner, J. Wolf, H. Riemann wesentlich von der sogenannten komparativen Methode, nämlich von der Wahrscheinlichkeit aus, daß die ältesten linierten Neumen und die jüngsten unlinierten die gleichen Melodien ergeben müßten, so sind doch alle Forscher auf diesem Wege schon bald stecken geblieben, und man hat wohl allgemein angenommen, daß diese rätselhaften Häkchen, Striche, Punkte nur unzulängliche Gedächtnishilfen der alten Mönche haben sein sollen, so daß die in ihnen aufgezeichneten Melodien als endgültig für uns verloren zu betrachten seien. Fleischer meint im Gegensatz hierzu, daß zu so unvollkommenem Zweck nicht zahllose dicke Bände durch Jahrhunderte hindurch in den Klöstern ganz Europas sorgfältig neumiert worden wären, daß also doch ein oder mehrere sichere Schlüssel gefunden werden könnten, und hat mit einer zäh verbissenen Energie das widerspenstige Problem stets von neuem angepackt. Als erstes vermeintliches Resultat ergab sich ihm zunächst, daß die linierten und unlinierten Neumen auf ganz verschiedenen Prinzipien beruhen, und daß innerhalb der unlinierten wieder je nach Volk und Gegend tiefgreifende Handhabungs- und Schreibungsunterschiede bestanden hätten, deren genauer Verfolg erstlich den germanischen Ursprung dieser Tonschriften wahrscheinlich mache, weiter aber höchst fesselnde Einblicke in die musikgeschichtlichen Verbindungs- und Trennungslinien zwischen Alemannen, Franken, Langobarden, Angelsachsen, West- und Ostgoten erkennen ließe, worüber Fleischers nächstes Buch eingehend handeln soll. Auch über die frühbyzantinischen Neumationen liegt ein noch ungedrucktes Werk von ihm vor. Man kann sich vorstellen, welche Revolution unserer Kenntnisse aller Musik vor dem 11. Jahrhundert erfolgen muß, wenn Fleischers Forschungsresultate wirklich zu Recht bestehen: allein schon die dann mögliche Lesbarkeit der Melodien zu den Carmina burana und zu Otfried würden uns ein ganz neues Bild von der deutschen Volksmusik des Mittelalters eröffnen. Den im Kern schon auf Fleischers Neumenstudien (drei Bände, 1895 ff.) basierten Entzifferungsversuchen liegt etwas wie eine innere Logik zugrunde. Aber leider enthüllt sich das Ganze, soweit sich Fleischers geheimnisvolle Übertragungsmethoden nachprüfen lassen, als trügerisches Spiel der Phantasie. Weder findet sich in einem der gar nicht seltenen zeitgenössischen Musiktheoretiker die mindeste Stütze für Fleischers meist arg löcheriges Hypothesengebäude, noch spricht die mehr als kümmerliche Natur der von ihm erarbeiteten Melodien von sich aus für die Richtigkeit seiner Ergebnisse. Im Gegenteil strafen ihn die Angaben der alten Tonare schon hinsichtlich der gewählten Tonarten nachweislich Lügen, und man gewinnt um so weniger Zutrauen, wenn man mehrfach beobachtet, daß er die Anfänge und Schlüsse der liturgischen Stücke, die die alleinigen Festpunkte seiner Rekonstruktionen darstellen sollen, überhaupt nicht richtig gefunden hat; von vielen drolligen Textverlesungen ganz abgesehen, die seiner Lateinkenntnis kein eben sehr glänzendes Zeugnis ausstellen. Auch daß er Strecken paralleler Neumennotierungen jeweils abweichend überträgt, macht bedenklich. Daß er in der Herkunftsbezeichnung und Altersbestimmung der Handschriften, von denen aus er schwindelerregende Konjekturen in dunkle Vorzeit hinauf wagt, teils die neuere wissenschaftliche Literatur unberücksichtigt läßt, teils schwere Irrtümer begeht, möge er sich von speziellen Kennern der mittelalterlichen Musikbibliographie nachweisen lassen. Nur das Unlogische seiner grundlegendsten Behauptung sei kurz betont: da die lesbaren Neumationen zu seinen Produkten in schroffem Gegensatz stehen, behauptet er, das sei ganz richtig so, man habe eben andere Melodien unliniert neumiert. Nun stelle man sich das doch nur einmal unter heutigen Verhältnissen vor: einer kürzlich erfundenen neuen Notenschrift zuliebe solle man plötzlich »Ein feste Burg« mit einer ganz anderen Melodie singen als seit 400 Jahren . . .? Nein, die gre-

gorianischen Weisen oder z. B. die Sequenzen Notkers haben sich zäh wie Volkslieder im mündlichen Brauch durch viele Jahrhunderte mit nur sehr geringen örtlichen und zeitlichen Varianten fortgeerbt, und deshalb sind z. B. die St. Gallischen Aufzeichnungen des Kodex Brander, wenn auch erst dem 16. Jahrhundert angehörig, weit zuverlässiger und brauchbarer (auch durch Parallelnotierungen besser gestützt) als die Fleischerschen Kunstgebilde. Kurzum, hier ist ein großer Aufwand von Energie und Worten unnütz vertan, und der sehr selbstbewußte, ironisch-agressive Ton, in dem der Verfasser seine Konstruktionen vorträgt, ist nicht geeignet, ihm mildernde Umstände zuzugestehen. *Hans Joachim Moser*

ERWIN STEIN: *Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Dies Destillat aus Schönbergs umfangreichem Harmonielehrbuch, von ihm selbst und seinem Schüler Erwin Stein als notwendig empfunden, wird weil es mit dem Namen Schönberg verknüpft ist, leichtere Arbeit verspricht und überdies wesentlich wohlfeiler als die Vorlage ist, des Interesses sicher sein. Allerdings liegt, wie gerade dieses Buch erweist, Wert und Reiz der Schönbergschen Harmonielehre weniger im Tatsächlichen des Stoffes, das die üblichen Bausteine nicht allzu nennenswert überschreitet, als in der bedeutenden und originalen dialektischen und erkenntnistheoretischen Durchleuchtung, die der Stoff erfährt und die wie zum erstenmal schärfer an Metaphysik und Psychologie der harmonischen Welt rührt. Andererseits ist es richtig, daß die Ausfüllung und Belastung des Lehrmaterials mit gedanklicher und erkenntniskritischer Arbeit nicht jene Übersichtlichkeit schafft, die für den Kenner sekundär, für den Lernenden aber, dem das Handwerkliche näher steht, wünschenswert ist. Dem hilft dieser Leitfaden ab, indem er den dialektischen Stoff des Originals plastisch, mit dem Versuch, den Geist Schönbergs noch lebendig zu halten, auf knappe Thesen zusammendrängt. Man lasse sich aber, wenn man ernsthaft Nutzen haben will, nicht verleiten, den Leitfaden gesondert, ohne steten Blick auf das Original, zu benutzen; beide müssen eng verbunden, ein Organismus sein, in dem der Geist und nicht der Stoff wesentlich ist.

MAX STEIDEL: *Oper und Drama.* Verlag: G. Braunsche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe.

Die klare und gemeinfaßlich gehaltene Schrift, die in der verdienstlichen Sammlung »Wissen und Wirken« erschienen ist, befaßt sich mit Beziehung und Gegensätzen von Oper und Drama, den Voraussetzungen, unter denen die sinngemäße Einfühlung in das Wesen beider erfolgt und sucht eine Klärung der mannigfachen dramaturgischen und ästhetischen Normen und Begriffen, die sich in der von der Musik und der von Wort und Geste beherrschten Aktion geltend machen.

M. Broesike-Schoen

OTTO STOESSL: *Sonnenmelodie. Eine Lebensgeschichte.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Wenn Reichsdeutsche von Österreich sprechen, so versinnbildlicht sich ihnen der Begriff dieses Landes fast immer unter dem Namen »Wien«. Wer den weichen Tonfall und das modulationsfähige Organ des Österreichers hat, gilt als »Wiener« und es ist, als ob es in Österreich nur *einen* Volksstamm, nur *eine* bedeutende Stadt, nur *eine* spezies Mensch gäbe. — Diese unglaubliche und im Grunde recht einfältige Registrierung des Österreichertums ist vor allem die Schuld des Lehrplans der deutschen Schulen, die jahrzehntelang geistige Inzucht trieben, ist aber letzten Endes ein Sinnbild der chinesischen Mauer, die das Deutsche Reich um sich gezogen hat und die sich heute, da es ihm selbst not täte, sie zu übersteigen, um den anderen Völkern näherzukommen, als nicht zu überwindendes Hindernis erweist.

Österreich aber ist ein Nationalitätenstaat. Nicht den alten, versunkenen Kaiserstaat meine ich, der mit seinem Völkergemisch das interessanteste und kulturhistorisch bedeutungsvollste Staatenindividuum der Welt war. Nein, auch Deutsch-Österreich, das heutige, kleine Reich, birgt viele, untereinander grundverschiedene deutsche Volksstämme, die freilich keinen staatlichen Partikularismus treiben wie die deutschen Volksstämme jenseits seiner Grenze, und die, ungeachtet ihrer völkischen Eigenart, nach dem großen Zentrum Wien gravitieren, das die Blutströme aufnimmt und vermählt. *Musik* aber liegt dem Österreicher, wes Stammes er auch sei, im Blute, Musik, die der Ausdruck seines Heimatgefühls ist, in den sich aber romanische, slawische und magyarische Einflüsse mengen. Und wie sein herrlich Vaterland der Wunder viele birgt, wie nach den schneebedeckten Bergesriesen fruchtbare Auen sich breiten,

neben klaren Gebirgsbächen breite Ströme sich wälzen, so ist er nimmermüde, aus sich und somit aus der Natur seines Landes Melodien zu schöpfen und Neues und immer wieder Neues zutage zu fördern. So gehen auch heute noch neue Gedanken, neue musikalische Systeme von Österreich aus, die, aus der ursprünglichen Zeugerkraft *eines* seiner Volksstämme geboren, in dem Brennpunkte Wien durch die Leitung alt-kultureller Geistigkeit geläutert werden, Gedanken, denen doch die Eigenheit des Volksstammes, der sie zeugte, aufgeprägt erscheint.

Eines Musikers Lebensgeschichte bietet uns *Otto Stoessl*, der hochgeschätzte österreichische Dichter, in seinem neuen Roman. Doch er wäre kein Dichter und Denker zugleich, wollte er einseitig das rein musikalische Erlebnis mit dem äußeren Geschehen vermengen. Sein Buch ist mehr: einen Ausschnitt bietet es aus dem vielfarbigen Bilde des nachrevolutionären Staates, indem er einen seiner Volksstämme tiefgründig und überzeugend charakterisiert und in strengen, herben Farben, von dem sozialistischen Empfinden des österreichischen Intellektuellen getrieben, in körperlicher, geistiger und — politischer Hinsicht malt. Eine kleine Kulturgeschichte bietet so das Werk in seinem ersten Teil und gibt eine Fülle tiefgedachter Lebensweisheit und künstlerisch erschauter Bilder.

Kein längst Dahingegangener ist es, dem der Dichter ein Denkmal setzen wollte. In der Fülle der Manneskraft wandelt er unter uns. Ein Neutöner? Eher wohl ein Zurückblickender. Denn sein Ideal ist es, von der Verirrung, in die seiner Ansicht nach die europäische Musikpflege durch ihre stets differenzierter werdende Sinnlichkeit geführt hat, zur reinen Natur zurückzuführen. Ein Rousseau der Musik, predigt er Rückkehr zur Natur, sieht sie aber nicht etwa allein in dem grundsätzlichen Hochhalten, in dem genialischen Finden von Klängen, die aus der Urwelt des Musikalischen, der Naturtonreihe, geschöpft sind — er übt äußerste und, wie mir scheint, sehr übertriebene Askese, indem er die Sinnlichkeit des Klanges überhaupt ausrotten will und glaubt, dies durch Verzicht auf alle nicht temperierten Instrumente, somit auch auf deren Vereinigung, das Orchester, tun zu können. Der fundamentale Irrtum seiner Heilslehre liegt nur darin daß er, der die Natur sucht, sich durch den Zölibat des Ohres von der Natur, der Quelle gesunder Sinnlichkeit, entfernt und vergißt, daß der Ton an sich »sinnlich« ist und es bleibt, ob er nun absolut oder temperiert erklingt. Auch die »Entpersönlichung« des Vortrags, die er predigt — den Begriff einer »sachlichen Musik« widerlegt er selbst durch den seinen Tondichtungen innewohnenden Klangreiz — kann nur die sinnlich-akustische Klangwirkung mindern, niemals aber beseitigen.

Die »atonale Musik« des Wiener-Neustädters Josef Matthias Hauer (in Stoessls Werk wird er Mathias Körrer genannt) bietet in ihrer ganzen wissenschaftlichen Begründung viel fein Geschautes, logisch Gedachtes. Technisch äußert es sich in dem neuen System der Notenschrift, das Hauer gefunden und in dem er seinen »Nomos«, op. 19, hat drucken lassen, wissenschaftlich in seinen beiden theoretischen Büchern, von denen mir gegenwärtig nur »Deutung des Melos« (erschienen bei E. P. Tal & Co., Wien) vorliegt. Sein wundervolles Hören der in der Sprache liegenden Musik, seine Deutung der Vokale und Konsonanten nach ihrer tonlich-begrifflichen, bildhaft-ideellen Bedeutung, dies alles hat Otto Stoessl in sein Buch übernommen und teils mit den Worten seines Helden, teils nach eigener Auffassung geschildert. Desgleichen das Forschen des Musikers nach einer ihm vorschwebenden Urmelodie, die er schließlich in dem gregorianischen Chorgesang »Ite, missa est« findet, der — wie wunderbar! — mit einer seltsamen Weise übereinstimmt, welche die Lappländer bei Anbetung der Sonne anstimmen.

Diese »Sonnenmelodie« wohnt dem Musiker im Herzen, für sie und sein auf sie gebautes System leidet er in der »heiligen Narrheit eines großen Sinnes« voll innerer Reinheit, die sein Bild auch dem verklärt, der seiner Heilslehre nicht zu folgen vermag. Die Dornenkrone des Verkünders eines reinen Idealismus ziert die Stirn des erst vierzigjährigen Mannes und sein reiner Glaube ist es, der Stoessl zu seinem Werke begeisterte.

Dieses erhebt sich nach buntfarbiger Schilderung von Menschen, Völkern, Sitten, Zuständen in die Höhe reiner Geistigkeit, was eine Inkongruenz im technischen Aufbau nach sich zieht, das Werk an sich aber veredelt und verklärt. Denn es wird so nicht nur denen willkommen sein, die spannende und anregende Lektüre suchen, sondern auch solchen, die nach Wahrheit und Reinheit streben. Derer liegt ein reicher Abglanz über dem Buche. *Robert Hernried*

AUGUST WEWELER: *Ave Musica! Musikalische Einblicke und Ausblicke.* 2. Aufl.

(Deutsche Musikbücherei, Bd. 4.) Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

»Einblicke« sind die Kapitel über das Verhältnis der Tonkunst zu den anderen Künsten, die Urwesenheit der Tonkunst und vokale, dramatische und Programmusik, »Ausblicke« die Kapitel »Fortschritt« und »Wohin«. Das Buch will sich »an einen denkenden Leserkreis« wenden, »dem daran liegt, in der Vielfältigkeit der Musikanschauungen klar zu sehen und fest zu stehen«. Würde es dieses Ziel erreichen, man müßte es mit lautem »Hosianna« empfangen. Ich fürchte aber, daß es auf halbem Wege stehen geblieben ist. In seinem Vorwort zu der vorliegenden zweiten Auflage sagt der Verfasser, daß er vieles umgestaltet habe, da die Form (der ersten Auflage) vieles an Klarheit missen ließ. Ich kenne diese erste Auflage nicht, muß aber zu meinem Bedauern feststellen, daß auch die zweite Auflage noch manches an Klarheit zu wünschen übrig läßt. Wenn Weweler erklärt, daß »die Musik als Kunst der Bewegung und Klangfarbe zum Bewegungs- und Stimmungscharakter eines Gefühls eine gewisse Übereinstimmung zu gestalten vermag, diese aber niemals so deutlich, daß das gewollte Gefühl mit Bestimmtheit zu erkennen sei« und wenn er weiter zu dem Ergebnis gelangt: »Weder die sinnlichen Wahrnehmungen, noch die Verstandesbegriffe, noch auch die Gefühle können den Inhalt der Tonkunst bilden, weil sie einmal gar nicht eindeutig nachgezeichnet werden können, weil sich sodann mit der Deutlichkeit ihrer Wiedergabe die Kunst der Töne und der symmetrischen Rhythmen vom Tone und künstlerischen Rhythmus entfernen müßte und weil endlich diese Wiedergabe rein verstandesmäßig ohne künstlerische Eingebung (Inspiration) vor sich gehen kann,« so ist das ein Kampf gegen Windmühlen, denn einen solchen Inhalt sucht niemand in der Musik. Weweler steht offenbar noch stark im Banne der Hanslickschen Formästhetik, die in ihrem negativen Sinne längst widerlegt worden ist. Wenn Weweler ferner erklärt, daß »nach seiner unerschütterlichen Meinung unsere Tonkunst einen geradezu unerhörten Tiefstand erreichte, daß dies von viel mehr Fachleuten und Freunden der Tonkunst eingesehen wird, als es den Anschein hat, und drittens, daß es wenig Menschen gibt, die sich stark und sicher oder, was das gleiche ist, einsam genug fühlen, um ihre Überzeugung klar und eindeutig auszusprechen«, so können solche vage Behauptungen durch die Tatsachen leicht widerlegt werden. Auch die Ausblicke Wewelers müssen auf Widerspruch stoßen. »Heraus aus dem Banne Wagners!« schal t sein Kommando. Man sollte nun annehmen, daß Weweler der Entwicklung der musikdramatischen Kunst über Wagner hinaus das Wort reden wird. Aber der irrte sehr, wer darauf riet'! Er will zurück zur alten Nummernoper! »Die Oper muß nach und trotz Wagner wieder feste Nummern bekommen ...« »Wem mehr am Heil der Tonkunst liegt, der schreibt Opern, wem mehr darum zu tun ist, ein Drama lückenlos zu gestalten, der mag, falls er zugleich auch Komponist ist, das Musikdrama vorziehen und damit die Zahl der totgeborenen Kinder vermehren ...« »Der Entwicklungsgang der werdenden Tonsetzer scheint einer gewaltigen Aufbesserung zu bedürfen, ja, er muß in ganz andere Wege geleitet werden. Vom Standpunkte des Vernünftigen, Naturgesetzlichen ist der Werdegang der Jüngsten geradezu eine Ungeheuerlichkeit und großenteils so widersinnig wie nur möglich.« Ich begnüge mich damit, solche Formeln als Kronzeugen dafür zu führen, welcher Geist des Rückschritts sich in diesem Buch breit macht. Aber alle derartigen Expektorationen, mögen sie noch so sehr im Brustton der Überzeugung vorgetragen werden und den anderen als eine bedauernswerte Art von armem Idioten hinstellen, werden die Entwicklung der Musik nicht aufhalten. *E. Rychnovsky*

KARL STORCK: *Mozart, sein Leben und Schaffen.* Umgearbeitet und ergänzt von *Hugo Holle.* Mit 3 Bildern. 2. Aufl. Bergland-Verlag, Wuppertaler Druckerei, Elberfeld.

Ders lbe Verlag, der auch Storcks Auswahl der Briefe Mozarts in zweiter Auflage übernahm, hat mit einer Neuausgabe des bekannten Mozart-Werkes den in Stuttgart wirkenden Schriftsteller und Chorleiter Dr. Hugo Holle beauftragt. Die erste 553 Seiten umfassende Auflage (1908) war in der Hauptsache darauf angelegt, durch Wärme der Begeisterung für Mozart zu werben. Dieser Absicht war ein guter Erfolg beschieden. Indessen sind Forschung und Auffassung Mozarts ihre Wege weiter gegangen; wir erinnern nur an Schurig und Abert. Außerdem hafteten Storcks Leistung gewisse Ungleichheiten an. Der Bearbeiter der neuen Auflage, als Schriftleiter der (inzwischen der Zeit zum Opfer gefallenen) »Neuen Musikzeitung« mit den Wünschen und Bedürfnissen der Leser vertraut, Fachmann und gewissenhafter Kenner, um eine

Umarbeitung zu bewältigen, hat seine schwierige Aufgabe mit höchstem Geschicke gelöst und bei aller Treue gegen die ursprüngliche Fassung das Werk Storcks inhaltlich und namentlich auch im Stile den gesteigerten Ansprüchen angepaßt, die wir heute stellen dürfen. Die Ergänzungen betreffen, allgemein ausgedrückt, den Tatsachenstoff, der nunmehr in gleicher Schale gegen die anregende Fülle der Betrachtung wiegt. Die beigegebenen Bilder sind Nr. 4, 25 und 31 der bekannten Mozart-Ikonographie. Nachdem Storcks Eintreten seinerzeit mit dazu beigetragen hat, daß das Schrifttum über Mozart allgemeinster Beachtung begegnete, wird das neue Buch im Wettbewerb mit dem inzwischen Geschaffenen Rang und Bedeutung behaupten.

Karl Grunsky

MUSIKALIEN

HANS PFITZNER: *Vier Lieder, op. 32; Alte Weisen, op. 33.* Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Ein reicher Monat: diese zwölf Lieder sind bis auf das erste, das Ende Juni entstand, alle im Juli 1923 komponiert worden. Die ersten vier, auf Gedichte von Konrad Ferdinand Meyer, sind für Bariton oder Baß; die »Alten Weisen«, acht zusammenhängende Gesänge, nach Gedichten von Gottfried Keller, sind Tenor- und Sopranlieder. Einen Bogen, dessen Dimensionen immer weiter werden, je öfter man die Liederreihe betrachtet, spannt Pfitzner über diesen Segen; die Bewegung eines Freigebigen, der viel zu verschenken hat. Entrücktheit, wie man sie nur ganz glückhaften Sommerabenden dankt, spricht aus dieser Musik, die mehr noch als in früheren Liedern von einer melodischen Vollsaftigkeit ist, die entzückt. Besieht man diese Schöpfungen einzeln, so erscheinen die vier Lieder nach Konrad Ferdinand Meyer formal gebundener, auch größer angelegt. Die »Alten Weisen« sind eher rhapsodisch gesetzt, wenn auch hier, wie z. B. in dem unsagbar lieblichen »Du milchjunger Knabe« ein richtiges, strenggeformtes Liedchen entstand. Berührungen mit früherem, vor allem mit der aus tiefsten seelischen Gründen tönenden Musik der »Romantischen Kantate«, sind spürbar. Mit ihr haben die Lieder auch die große Schwierigkeit, richtig gestaltet zu werden, gemeinsam. Es wird dem Sänger, der Sängerin hier deshalb so schwer sein, sich hinzugeben, weil die Melodik, dieses echt Pfitznersche Pathos so abseits vertrauter Klangseligkeit liegt. Diese Musik wird von vielen fälschlich spröde genannt. Sie ist es nicht. Ihre Schwingungen gelangen bloß an anderen Flächen zu uns, wie sie auch von anderswoher zu erklingen scheinen. Der Künstler, der sich in ihnen wiederfinden will, und nur der darf als wahrer Interpret gelten, muß versuchen, sich von vielem loszulösen. Der Sänger, der die Lyrik Hans Pfitzners erfaßt, muß fast mehr mit dem Herzen singen als mit dem Kehlkopf. Dann aber schließt sich ein Quell innerer Reinheit auf, eine wirklich von innen her leuchtende Musik ertönt, traumhaft, sehnsuchtsschwer, neu und oftmals jenseitig.

Carl Johann Perl

PAUL HINDEMITH: *Lieder, op. 18.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Eigentlich sind diese Lieder eine Enttäuschung, trotzdem immer die Blitze eines genialischen Könnens hervorleuchten. Es ist schwer zu sagen, wo nun schließlich der Mangel dieser Lieder liegt. Ist die Stimmung zu sehr ausgeschöpft, so daß das Wort an Präzision verliert; sind es die teilweise zu durchgeistigten Texte, die durch die Musik noch unklarer werden, anstatt den Kern der Poesie durch die Vertonung heraus zu schälen? Es bleibt etwas Unbefriedigtes zurück: ein Suchen nach Einfachheit, die Hindemith in anderen Werken doch im höchsten Maße erreicht hat. Mir ist es, wenn ich diese Lieder durchspiele, als ginge ich durch eine Wüste und suchte verdurstend eine Oase. (Man ist wohl nicht »unmodern«, wenn man den Namen *Hugo Wolf* ausspricht und man wird wohl nicht als »Kitschier« verschrien werden, wenn man an einige *Mahler*-Lieder erinnert.) Es fehlt eben hier das »Bekenntnis«, es fehlt die »Innerlichkeit«; warum muß ein im Grunde so gerader und schlichter Charakter wie Hindemith sich Texte von Trakl und der Lasker-Schüler oder ähnlichen Poeten aussuchen, um seinen Liedern einen Rahmen zu geben? »Ich blies dir arge Wolken von der Stirn und tat ihr blau« (?), oder »O, lunare Visionen. Eingetaucht in Gaslaternen, Blendekreise schüttelt sich die Seele. Das Gefühl perlt Wasser wie von Entenfedern«?! Muß das sein? Ist das »modern«? — Nein, mich will es dünken: es ist Spekulation auf die Dummheit des Publikums. Was es nicht versteht, findet es schön. Je weniger die Menschen etwas verstehen, desto mehr klatschen sie. Das ist »Papierwährung« in der Musik; — wir müssen auch da noch zur *wertbeständigen* Goldwährung kommen.

N. MEDTNER: *Sechs Gedichte von A. Puschkin. Gesang und Klavier, op. 36.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Berlin.

Medtner scheint es sich zur Aufgabe gemacht zu haben, keinesfalls »modern« zu sein. Es ist erfreulich zu sehen, daß hier Lieder geschaffen sind, die ohne die Mittel eines Brahms oder Hugo Wolf zu übersteigen dennoch von einer starken Persönlichkeit sprechen. Teilweise sind sie etwas weichlich — doch mag das an der russischen Abstammung Medtners liegen, in der die Melancholie des Ostens mit »west-östlicher« Sentimentalität gepaart ist. Jedenfalls für Konzert und Haus eine schöne Bereicherung des Repertoires. *Ernst Viebig*

PAUL KLETZKI: *Streichquartett, op. 1, a-moll für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Es ist ein sehr erfreuliches Zeichen unseres Musiklebens, daß die Produktion an Kammermusikwerken in letzter Zeit auffallend reich ist. Und zwar nicht nur in bezug auf Quantität. Bezüglich ihrer Qualität sind sie ja — schon aus dem persönlichen Standpunkt des Beurteilers — ziemlich verschieden. Aber fast alle bewegen sich auf einem verhältnismäßig hohen Niveau, besonders was die Beherrschung des Stoffes und der Kunstgattung in jeder Weise anbelangt. Die Verschiedenheiten ergeben sich hauptsächlich aus den Unterschieden des thematischen Materials selbst, aus seiner persönlichen Differenziertheit, aus der Größe und Bedeutung der Invention, denen es sein Entstehen verdankt. Von diesem Standpunkt aus verdient das obige Werk an erster Stelle genannt zu werden. Eine prägnante, bedeutende thematische Erfindung ist darin mit ausgezeichne er Arbeit verbunden. Es will nicht besonders originell und neutönerisch sein, aber es ist natürlich und persönlich. Um ganz kurz zu bleiben, sei nur an das edle Thema des zweiten Satzes, sowie an das prickelnde, in seinem zweiten Teile äußerst graziös wirkende Hauptthema des dritten Satzes hingewiesen. Je mehr man zu sagen hat, um so einfacher kann man es tun. Das beweisen die in dem Werk oft, aber in richtigster Klangwirkung angebrachten Unisonostellen.

JOHANNES WEYRAUCH: *Streichquartett in einem Satze, op. 6.* Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Dem Werk ist das Motto von Silesius beigegeben: »Nur wer Gewalt kann üben, dem wird die Tür des Himmels aufgetrieben!« Das bedeutet ein bestimmtes Programm, oder doch wenigstens eine Intention, eine Einstellung. Dieser ist der Verfasser in jeder Weise gerecht geworden, weniger durch die Tonsprache selbst, deren »klingende Atonalität« uns nicht mehr fremd sein kann, sondern vielmehr durch den leidenschaftlichen, etwas zerklüfteten, rhapsodischen Aufbau des Satzes. — Um auf das Geleitwort zurückzukommen: es ist allerdings mehr Gewalt als Himmel in dem Werk zu finden. Der sehr gewaltsame Schlußakkord läßt auch darauf schließen, daß die Himmelstüre vorläufig noch zugeblieben ist. Wäre es nicht vielleicht angebracht, auch mal mit etwas anderem als mit Gewalt an dieser Türe zu pochen?

REINHOLD LAQUAI: *Streichtrio G-dur für Violine, Viola und Violoncell.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die äußerste Einschränkung an Mitteln und daher eine der schwierigsten Aufgaben bietet der dreistimmige Satz. Natürlich wird oft durch Doppelgriffe eine Mehr timmigkeit und dadurch die erwünschte reichere Klangwirkung erzielt, aber in der Hauptsache muß man auf die karge Dreistimmigkeit eingestellt sein. Diese so auszugestalten, daß sie nie dürftig erscheint, ist die große Kunst, die man dem Verfasser des obigen Werkes auch nicht absprechen kann. Er bemüht sich redlich, den einfachen dreistimmigen Satz auf das Ganztonsystem und darüber hinaus etwas auf das Atonale zu stellen, wobei manche Gewaltsamkeiten unterlaufen und der natürliche Fluß manchmal gehemmt wird. Die besten Erfolge und die reizendsten Klangwirkungen ergeben sich im Variationenteil des letzten Satzes.

EGON KORNAUTH: *Sonate für Klarinette und Klavier, op. 5.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Der Verfasser hat eine klare, natürliche, fließende Tonsprache. Sie ist allerdings nicht sehr bedeutend, strömt und plätschert unbekümmert und unaufhaltsam, manchmal an ganz hübschen Gestaden vorbei. Aber aus dem großen Wertunterschied zwischen Invention und Arbeit, wobei letztere weitaus höher steht, ergibt sich das Resultat: Diese Musik ist stellenweise zu flüssig, manchmal sogar »überflüssig«. *E. J. Kerntler*

ADOLF BUSCH: *Sonate in G-dur für Violine und Klavier, op. 21.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auch dieses Werk, echt und gerade empfunden, zeigt wie das benachbarte Violinkonzert die innige Verwachsenheit Buschs mit Regers Kunst und Empfindungswelt. Sowohl der erste Satz, in neubachischem Geist, als der zweite, der Frömmigkeit und Andacht atmet, schöpfen aus dem Reservoir des großen Vorbildes, das viele Mitläufer und Nutznießer, aber wenig tiefere Kenner und Deuter findet. Ob hier bedeutsamere schöpferische Ergebnisse im Werden sind, läßt sich noch nicht erweisen. Jedenfalls ist Busch im ganzen klarer, flüssiger und auch weniger barock.

FERRUCCIO BUSONI: *Divertimento für Flöte und kleines Orchester, op. 52.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Durchsichtig geformt, ohne sich in Gefälligkeiten zu verlieren, sinfonisch unterbaut, ohne dem zarten Pastell der Flöte zuviel zuzumuten, ist das Werk ein wertvolles Novum der Kammermusikliteratur für Flöte, die von den Komponisten gern mit Unterhaltungs- oder Virtuosenzierat bedacht wird. Reflexe und spekulative Beflügelungen, in der kühlen und luziden Art Busonis gesetzt, fehlen auch hier nicht.

PAUL MÜLLER: *Sonate in B-dur für Violine und Klavier, op. 5.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Das an klassischem Stil genährte dreisätzige Werk zeichnet sich durch gesunde, etwas herbe Empfindung und soliden Aufbau aus, ohne stärkere individuelle Pfade zu beschreiten. Die Sphäre, in der es sich bewegt, läßt sich etwa mit den Namen Pfitzner-Brahms umschreiben. Ernst und handwerkliche Tüchtigkeit lassen Hoffnungen für später offen.

M. Broesike-Schoen

E. FALTIS: *Sonate d-moll für Violine und Klavier, op. 6.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Diese Sonate verrät allenthalben eine eigene Physiognomie und ragt über viele andere Werke heraus. Zwar behandelt der Verfasser die Form sehr frei, aber er vernachlässigt sie doch nicht ganz, wenn er auch weniger Wert auf einheitlichere Geschlossenheit seiner Sätze legt als auf Reichtum der wechselnden Stimmungen. Diesen gibt er so rückhaltlos nach, daß er nicht nur die Taktart und das Zeitmaß innerhalb eines Satzes häufig wechselt, sondern sogar im zweiten Satz Doppeltaktarten $^3/_4$ und $^4/_4$ bez. in reizvoller Umformung $^4/_4$ und $^3/_4$ vorschreibt und im dritten Satze $^4/_4$ und $^2/_4$ notiert. Ich bin zwar der Ansicht, daß ein Tonsetzer sich bestreben muß, das, was er zu sagen hat, ohne solche immerhin gekünstelte Mittel auszudrücken. Aber da Faltis wirklich etwas zu sagen hat, nimmt man diese Absonderlichkeiten gern in Kauf. Den zweiten Satz halte ich für den wertvollsten der Sonate, die im ganzen durch eine überaus eindringliche Tonsprache besticht und gegen Ende so ernsthaft in ihrer Leidenschaft wird, daß die Einfügung des »Dies irae« verständlich erscheint. Natürlicher- aber nicht erfreulicherweise ist die Sonate nur auf die Wiedergabe durch vollwertige Künstler berechnet. Möchten doch unsere Komponisten bedenken, daß wir bei unserer Verarmung jetzt mehr denn je Musik brauchen, die auch von Liebhabern gespielt werden kann.

F. A. Geißler

ADOLF BUSCH: *Fantasie über Joh. Seb. Bachs Rezitativ aus der Matthäus-Passion »Mein Gott, warum hast du mich verlassen«, und den Choral »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«, für Orgel, op. 19.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein Orgelwerk größten Stils und ein tapferes Stück Musik! Ein Werk, um dessenwillen es sich wieder einmal lohnt, die Orgel zu spielen. Busch hat das Bachsche Rezitativ aus der Matthäus-Passion als heiliges, über die Zeiten ragendes Symbol der Verlassenheit in den Mittelpunkt seiner Schöpfung gestellt und ihm mit seiner Musik einen so gewaltigen Rahmen gegeben, daß man es als seinem Werke zugehörig empfinden muß. Die Komposition gliedert sich formal in die eigentliche Fantasie, die das Bachsche Rezitativ umschließt, Variationen über den phrygischen Choral »Aus tiefer Not« und eine rassige Fuge, die ihre Krönung in dem Zusammenschluß aller Themen findet. Erstaunlich ist die spielende Beherrschung der polyphonen Satztechnik. Dabei ist alles »gewachsen« und nicht konstruiert, wie überhaupt das ganze etwa halbstündige Werk von einem gewaltigen Atem durchglüht wird. Die Tonsprache Buschs, der Regerschen nahestehend, aber nirgendwo eigenen Wuchs verleugnend, macht dem Hörer das Eindringen nicht leicht. Man wird die Fantasie erst nach öfterem Hören verstehen und würdigen können. Ohne Zweifel aber handelt es sich hier um ein Werk, das in seinem tiefen Ernst und in seinem Seelenadel berufen ist, die Reihe der großen Kunstwerke seines Gebietes fortzusetzen.

Fritz Heitmann

FRITZ MÜLLER-REHRMANN: *Op. 6: Fünf lyrische Klavierstücke. Op. 12: Kleine Suite für Klavier zu vier Händen.* München, Selbstverlag.

Das Unerfreuliche und Unerschrockene des akkordischen, oftmals gewalttätigen Experimentierens macht diese Kompositionen in erster Linie auffällig. Ihr Klangergebnis ist wenig behaglich, rührt auch vom einigermaßen ungefügen und unzweckmäßigen Klaviersatze her. Die eigentliche Erfindung aller Stücke, vorwiegend doch nur homophon trotz allerlei figuralen Spielwerkes, ist recht mager ausgefallen. Das gilt von der vierhändigen Reihe und ihrer Absonderlichkeit zumeist.

FRITZ FALLERT: *Präludium, Fuge und Choral für Klavier.* Kommissionsverlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Ein wirksames, Fähigkeiten und Besonderheiten der Klaviertechnik ausnutzendes Werk, das — inhaltlich eine Totenklage darstellend — von einem ähnlich betitelten Werke César Francks nicht unbeeinflußt geblieben ist und — in gleichem Sinne — in der freiheitlichen Ausnutzung der gewählten Formen angenehm auffällt, auf der Basis einer neuzeitlich kühnen Harmonik, die aber alles Problematische und das planlose Kreuz und Quer umgeht.

HARRY HODGE: *Klavierwerke. (Sechs Stücke.)* Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Das sind Kompositionen — in einem Falle handelt es sich auch um eine Bach-Transkription (aus einer Cellosuite) — eines anscheinend tüchtigen Klavierspielers und sie sind für fertige Techniker auch berechnet. Sie zeigen auch allerlei Belesenheit und ein solides Anpassungsvermögen an Vorbilder älteren Datums, an Bach-Kultur und an die Art gewandter Transkriptoren. Die Inspiration gibt sich allerorten einigermaßen nüchtern, und das technische Problem entscheidet allemal über Weg und Weise, wie z. B. in dem Walzer mit seinen überwiegenden Sextenparallelen; oder in dem immerhin ausgiebigeren Variationenheft.

MOZART-BUSONI: *Fantasie (f-moll) für eine Orgelwalze — für zwei Klaviere von Ferruccio Busoni.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mit dieser Bearbeitung eines Mozart-Werkes, das allenfalls die Vierhändigspieler auf einem Instrument gern vornehmen oder die Organisten, die eine Bearbeitung vorziehen, will Busoni ein Programm vervollständigen, in dessen Mitte eben diese Fantasie und ein Duettino Mozarts stehen, am Anfang und Ende aber Busonis Improvisation über ein Bachsches Chorallied und Busonis zweiklavierige Fantasia contrapuntistica; alles für zwei Klaviere. Diese Fantasieübersetzung ist nicht nur geistvoll und vorbildlich in der Art, wie beide Hände beider Spieler selbständig und am Thematischen teilnehmend beschäftigt werden; sie ist auch belehrend für das Verständnis und für den Vortrag beider Hände am gleichen Thema, und bedeutsam für die Möglichkeiten Busonis, Farbe in das Fugentechnische und die figurale Mannigfaltigkeit zu tragen. Ihn selbst belehrend am Flügel zu wissen, würde den Reiz der Darstellung natürlich aufs höchste steigern.

HEINRICH RIETSCH: *Sechs Klavierstücke, op. 30.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Trotz jener Opuszahl — es ist nicht viel, was man von dem gelehrten Musiker, der das Gebiet vom Männerchore an bis zur Oper bebaut hat, in der großen Öffentlichkeit kennt. In die Breite ist er vielleicht nur mit einem Landsknechtchore gekommen und mit zwei wertvollen Büchern über Musik, deren eines ein Jahrhundertende besonders »harmonisch« beleuchtet. An den Titeln dieser Klavierstücke, die mehr auf ein reiches kindliches Verstehen gerichtet sind, könnte man rückschauende Absichten vermuten. Sie ergeben sich selbst aus der ganzen Konzeption des Musikalischen, ihrem Klange ganz aus der Tiefe musikalischen Seins. Nur die Akkordik und ihre prachtvolle Ausnutzung im kleinen Rahmen, der feine Formenbau und die zierliche figurale Fülle, die alles das steigert und eindringlich macht, weisen auf höhere Absichten und dokumentieren einen kultivierten Geschmack, wie er in so kleiner Form selten so vielgestaltig angetroffen wird. Die Stücke sind reizvoll und von poetischem Hauche umwittert, sie entstammen dem Urboden der Musik und werden besonders nachhaltig erfreuen, wo auch die Intelligenz zu Hause ist. Nur glaube man nicht, daß die Stücke, da wo sie zierlich sich ranken, allzu leicht auszuführen sind. *Wilhelm Zinne*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die Tatenlosigkeit der drei Berliner Opernhäuser dauert an, einigermaßen entschuldigt durch die Ungunst der Zeiten. Die höchste Kraftleistung beschränkte sich auf etliche Neueinstudierungen. Die *Staatsoper* brachte Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen« heraus, mit neuer, stimmungsvoller Ausstattung von *Aravantinos*. Das Auszeichnende dieser Aufführung im musikalischen Teil bestand in der Beseitigung der überlieferten Striche, so daß man zum ersten Male Offenbachs Partitur vollständig zu hören bekam. Die Oper dauert so zwar sehr lange, gewinnt aber eine Reihe reizvoller, mit Unrecht vergessener Stücke. Der Vorzüglichkeit des orchestralen Teils unter *Erich Kleibers* anfeuernder Leitung entsprach die gesangliche Leistung nur zum Teil. — Die *Volksoper* hat viel Mühe gesetzt an den neueinstudierten Verdischen »Maskenball«. Mit *Melanie Kurt, Henrik Appels, Adolf Perman, Ida Harth zur Nieden* in den Hauptrollen kam eine Aufführung zustande, die durch hohes gesangliches Niveau angenehm überraschte. Vom Dirigentenpult gingen Impulse überlegener künstlerischer Kraft aus, die auf Orchester und Bühne gleichermaßen ausstrahlten. Der neue Kapellmeister *Eugen Szenkar* hat sich mit dieser Leistung vollwertig beglaubigt. — Die Kammeroper im Brahms-Saal hatte zur Eröffnung Pergolesis »La Serva Padrona« verheißen, mußte aber in letzter Stunde dies Meisterstückchen der Buffokunst durch ein weniger anspruchsvolles Biedermeierlustspiel »Onkel Tobias« zu hübscher altväterischer Musik von Weigl ersetzen. Die beliebten »Hauskomödien« von *Erich Fischer* werden hier gepflegt, so auch in dem »Roman in der Waschküche« mit Musik von Dittersdorf. Daneben aber will man sich um klassische Spieloper und Operette bemühen, und eine sorgfältig vorbereitete, sehr lustige, lebhafte und gesanglich achtbare Wiedergabe von Offenbachs reizendem Operchen »Das Mädchen von Elizondo« zeigte, daß auch in bescheidener szenischer Aufmachung ersprießliche Leistungen möglich sind.

Hugo Leichtentritt

AACHEN: Seit *Francesco Sioli* hier Intendant ist, haben wir eine wirkliche Opernkultur. Mit größter Sorgfalt wird der Spielplan aufgestellt, der auch da, wo dem Geschmack der Menge und den Anforderungen der Kasse nachgegeben werden muß (ganz ohne das kommt kein Theater aus), seine Haltung und Würde zu wahren versteht. Dieser Zustand besteht nun im dritten Jahre, das Publikum hat sich überraschend gut damit abgefunden und der Theaterbetrieb fährt so gut damit, daß in diesem Jahre eine fünfte und schließlich eine sechste Stammplatzserie eingeschoben werden konnte. Es geht also auch ohne Schund, selbst unter den schwierigen Verhältnissen der Provinz, wo nicht die Stars, sondern das Werk die Menschen zum Theater ziehen muß. Die erste Neuheit der Spielzeit war Strauß' »Elektra«. Daß sie spät kommt, mag als Zeichen gelten, daß man es sich früher, als diese Oper neu war, hier sehr bequem gemacht hat. In *Valentine Rostin* besitzen wir eine Vertreterin der Titelpartie, um die uns bedeutendere Bühnen beneiden dürfen. — In einer Neuinszenierung des »Fidelio« übernahm der Intendant Sioli selber die Spielleitung. Er schob die Tradition beiseite, ging auf die Quellen der Musik zurück und zog seine im Schauspiel erprobte Fähigkeit, die Einzelheiten der Darstellung zu überwachen, heran, um eine fast naturalistisch anmutende Übereinstimmung zwischen szenischem und musikalischem Geschehen zu erzielen. Auf liebgewonnene Behaglichkeiten, namentlich der ersten Szene, mußten die Zuschauer zugunsten einer wesentlichen Auslegung, die einen wohl, die anderen übel, verzichten. Bei *Erich Orthmann*, dem Leiter dieser wie der vorher genannten Vorstellung erleben wir eine immer reichere Entfaltung seiner Führerfähigkeiten. Hier sitzt ein Mann am Pult, der weiß, was er will, dessen Energie sich bis in den letzten Winkel der Bühne und des Orchesters Geltung verschafft. Eine Neueinstudierung von »Figaros Hochzeit« darf in ihrem Gelingen als Gesamtleistung wohl als der Gipfelpunkt von Orthmanns bisheriger Tätigkeit gelten. Wie hier auch bescheidenere Kräfte zu relativen Höchstleistungen emporgesteigert wurden, ist staunenswert. Der Oberspielleiter *W. Aron*, selbst ein Musiker mit Verständnis und Sinn für musikalischen Stil und seine szenische Formung, hat hier gründliche Arbeit geleistet, zu der *Anke Oldenburgers* mit dem Symbolistischen leicht spielende Bühnenbilder den passenden Hintergrund abgaben. — Ein Versuch, »Rienzi« von den schlimmsten Zeichen seiner Entstehungszeit zu befreien, brachte zwar äußeren Erfolg, konnte jedoch künst-

lerisch nicht überzeugen. — Die Spieloper ist bei *Friedrich Herzfeld* und *Hanns Friederici* in guten Händen. — Wir erwarten an *Uraufführungen:* Malipiero: Sette canzoni, Dargomijschskij: Der steinerne Gast (deutsche Uraufführung), Paul Zschorlich: Ahasver.

W. Kemp

BASEL: Mit der erfolgreichen Uraufführung der Oper »*Der Taugenichts*« von *Georg Haeser* beschloß die Basler Bühne ihre im allgemeinen sehr anerkennenswerte Jahresarbeit. Haeser, der sich seinerzeit durch die Scheffel-Oper »Hadlaub« einen Namen besonders im Gebiete volkstümlicher Komposition machte, bebaut auch diesmal die ihm vertraute Domäne. Nicht ohne sicheren Blick für das Bühnenwirksame schuf er aus der bekannten poetischen Vorlage einen Operntext, der ihm neuerdings erlaubte, einzelne Charakterstücke vokaler oder instrumentaler Natur zu schaffen, die im Zusammenhang oder einzeln, wie das prachtvolle »Wanderlied Prager Studenten«, ihrer Wirkung stets sicher sein werden. Daneben allerdings fesselt das Opus weder durch hinreißenden Zug noch durch besonders packende Tonsprache, denn naiv, allzu naiv-romantische Stimmung ist noch nie ursprünglich dramatisch gewesen. *Gottfried Becker*, der treffliche musikalische Leiter, die guten Kräfte unserer Oper und nicht zuletzt *Oskar Wälterlin* als feinsinniger Spielleiter sorgten für eine den Intentionen des Komponisten adäquate Wiedergabe.

Gebhard Reiner

BREMEN: In der Oper ist man seit dem Ausstattungserfolg der Straußschen »Josefs-Legende« und dem kaum verschleierten Mißerfolg der »Mareike von Nymwegen« d'Alberts zur bewährten alten Schablone eines »deutschen« Opernspielplans zurückgekehrt, in dem außer Wagner bekanntlich fast nur Franzosen und Italiener das Wort ergreifen dürfen. Im lieblichen Reigen geben sich darin noch immer Mascagni und Leoncavallo — dies siamesische Veristenpaar — Puccini und Verdi, Sankt Thomas und seine Mignon, und vor allem Bizet mit »Carmen« die Hände. Als deutsches Zwischenspiel gab es — am Bußtage! — den Parsifal, in dem neben dem altbewährten Parsifal *Georg Beckers* sich eine noch nicht ausgereifte, innerlich noch unabgeklärte Kundry *(Margarethe Maschmann)* und der stimmbegabte *Ludwig Hofmann* als Gurnemanz und *Philipp Kraus* als etwas spröder Amfortas hören ließen. Nach dieser Buße schwamm man mit Dohnanyi-Schnitzlers weltlich-wienerisch musiziertem und getanztem Schleier der Pierrette behaglich im sündigen, süßlich-tragischen Anatol-Takt mit dem Wundertänzer *Iraïl Gadescow* als Hauptattraktion für das neue Damenpublikum. Zu erwähnen ist danach nur noch eine Neueinstudierung der »Meistersinger«, in der *Theo Thement* eine gesanglich und stimmlich wohl befriedigende, aber darstellerisch und geistig etwas handwerkerlich kleine Verkörperung des Hans Sachs zutage förderte. Neues gab es weiter nicht.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Hans Gáls »Spiel von Göttern und Menschen«, das sich »*Die heilige Ente*« betitelt, erfreut sich eines zwar in seinem Hauptmotiv keineswegs originellen, jedoch ungewöhnlich klugen, ja witzigen Librettos. Die Wahl eines so echten Komödienstoffes hätte den Komponisten zur Schöpfung einer adäquaten Komödienmusik verpflichten sollen. Dieser Stilforderung hat er aber nur an wenigen Stellen, vornehmlich in den Szenen der lustigen Götter, entsprochen. Im ganzen lastet seine Partitur zu schwer auf dem zierlichen Körper der Handlung, gibt sie sich eher als wuchtige, große, denn als behende Spieloper. Insbesondere unterschlägt ihre allzu »moderne«, also äußerst widerhaarige Deklamation dem Hörer die kecken Pointen des Textes. Dieser Mangel beraubt das glänzend instrumentierte, in seinen lyrischen Partien recht wohlklingende Werk der wirklichen dramatischen Schlagkraft. Nichtsdestoweniger fand es, von *Julius Prüwer* (als Gast) meisterlich dirigiert, vom Intendanten *Heinrich Tietjen* in berauschende exotische Szenenpracht gekleidet, von *Wilhelmine Folkner* (Li), *Karl Rudow* (Mandarin), *Josef Witt* (Kuli) vortrefflich dargestellt und gesungen, eine sehr herzliche Aufnahme. Vor und nach dieser Novität brachte der Spielplan noch als verdienstliche Neustudierungen »Cosi fan tutte« *(Ernst Mehlich)*, »Carmen« *(Felix Wolfes)* und die lange Jahre hindurch schmerzlich entbehrte »*Ariadne auf Naxos*« *(Heinrich Tietjen)*. Dem schönen Werke Richard Straußens schuf Tietjen (der sich ihm zugleich als musikalischer und szenischer Leiter widmete) ein formvollendetes Ensemble, dem allerdings stimmliche Höchstleistungen fehlten. In den Hauptrollen waren *Violetta da Strozzi* (Ariadne), *Fritz Marks* (Bacchus), *Elisabeth*

Dänicke (Zerbinetta), *Karl August Neumann* (Harlekin) und *Elli Mirkow* (Komponist) beteiligt. *Erich Freund*

BUKAREST: Die Staatsoper brachte vor drei Wochen zum erstenmal Wagners »*Walküre*« heraus. Die »Novität«, die vom Direktor *Georgescu* persönlich einstudiert wurde, hatte unter der allzu persönlichen Auffassung des trefflichen Dirigenten so manches zu leiden. Trotzdem kann die Gesamtleistung als beachtenswert betrachtet werden, auch muß man den willigen rumänischen Sängern, denen der Wagner-Stil noch ziemlich fremd ist, Worte des Lobes zollen. *Egon Franck*

DÜSSELDORF: Der Kontrakt mit dem Intendanten *Willy Becker* ist bis 1930 verlängert worden. Dadurch ist uns zugleich ein feinsinniger Regisseur gesichert. Durch widrige Umstände steht der Spielplan augenblicklich ziemlich fest. Erwähnenswert sind die größtenteils leider verunglückten Traviata, Tristan und Zauberflöte, sowie — mit ganz entzückenden Bühnenbildern — Hänsel und Gretel. Neuheiten werden versprochen, hoffentlich aber nicht vergessen. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: In der Intendantenfrage und der damit zusammenhängenden, jetzt auch öffentlich diskutierten Frage einer Neuordnung der Musikleitung ist bis jetzt wenig oder nichts geschehen. Zwar munkelt man dies und das. Doch die, die das Heft — besser gesagt den Umschlag des Heftes — in der Hand haben, schweigen sich aus. Vermutlich zaubern sie wieder. Und eines schönen Morgens sitzt der neugebackene Intendant auf seinem Amtsstuhl. (Bewahr' uns vor Gespenstern und Spuk!) Der Betrieb ist inzwischen weitergelaufen. Er zeitigte nur *eine* wertvolle Neuleistung: die Erstaufführung der »*Jenufa*« von *Leos Janaček.* Man hatte über die Vertonung des kraß aufgezogenen Librettos widerstrebendste Urteile erfahren, auch den Komponisten bisher nur dem Namen nach gekannt. Und nun hat er uns mit seinem 20 Jahre zurückliegenden Werk doch tief und nachhaltig berührt. Seine Oper ist wahrhaftig kein Meisterwerk, aber ein höchst charaktervolles Dokument zeitgenössischer Musikdramatik, vom reinen Hauche unbedingter Ehrlichkeit durchweht und in einfachen, von der mährisch-slowakischen Volksmusik mitinspirierten Zungen zu Herzen redend. Die Singstimmen haben in der Partitur das Übergewicht, werden durch vielfache im volkstümlichen Stoff begründete Wortwiederholungen der Melodisierung fähig gemacht. Es entstehen nicht gerade große, expansive Gesangsbögen, aber doch sehr ausdrucksvolle, gedrungene Phrasen, die auch instrumentale Verwertung und Abwandlung finden. Im übrigen beschränkt sich aber das Orchester hauptsächlich auf impressionistische Untermalung, mit Hilfe kurzer und außerordentlich wandlungsfähiger rhythmischer Motive und einer eigentümlichen, manchmal etwas ungelenk aufgetragenen, aber gerade dadurch wieder stilgemäß wirkenden Instrumentalfarbe. Es ergeben sich fesselnde Parallelen zum Stil des Mussorgskij, den übrigens Janaček bei der Komposition der »Jenufa« noch gar nicht gekannt haben soll. Freilich bleibt der primitive Russe dem technisch viel geschulteren Tschechen gegenüber doch der Stärkere. Aber die Vergleichsmöglichkeit an sich ist schon ehrend und eine Stimme von ähnlicher, aus dem Boden gesogener Wahrheit und Schlichtheit in dieser Zeit der Klangorgien und des widersinnlichen, wurzellosen Experimentierens tröstlich zu hören. Die Aufführenden zeigten sich denn auch nachdrücklich bemüht, die Vorzüge der Oper ins rechte Licht zu rücken. Der Maler *Ludwig Sievert* schuf für den ersten Akt (Mühle der Burya) eines seiner feinst getönten und dazu praktischsten Bühnenbilder. *Ludwig Rottenberg* brachte in seinem Orchester die zarten und die frisch l uchtenden Partien zu entsprechendem Klingen und wußte sich auch dem rhythmischen Puls aufs beste anzupassen. *Walter Brügmann* sorgte als Spielleiter für bunte und reich belebte Ensembles und hatte offenbar unter den ihm vom Schauspiel her geläufigen Ansprüchen auch mit den Solisten gearbeitet. *Beatrice Lauer-Kottlar* überragte sie alle und gab als Ziehmutter Burya dieser Figur stimmlich und namentlich darstellerisch jenes dramatische Hauptgewicht, das im Titel zugunsten der viel passiveren »Ziehtochter« Jenufa verleugnet bzw. unterschätzt erscheint. *Emma Holl* prägte gleichwohl auch dieser sogenannten Heldin starke und ergreifende Züge auf und fand in dem Vertreter der führenden Männerrolle *Adolf Jaeger* einen überraschend vollbürtigen Partner. Das Publikum ehrte das seit langem wieder einmal zutage tretende Streben nach Niveau und schien bei aller Zurückhaltung gegenüber den offenkundigen

Schwächen des Werkes doch auch ein wenig von dessen seelischen Kräften zu verspüren.

Karl Holl

HAMBURG: Mit der Leitung *Egon Pollaks*, des lange Entbehrten, sind am Pulte der Oper ein energischer, zusammenfassender Wille und eine Autorität, die stets gute Zeichen verrichtet, wieder eingezogen. Wünschen wir seinem gewichtigen Rate nur mehr Möglichkeiten, ihn durchzusetzen zugunsten einer Belebung der einförmig das Bewährte und Einträgliche ausnutzenden Spielpläne. »Boris Godunoff«, den man vorbereitet, nimmt wieder viel Zeit; des Intendanten *Leopold Sachses* Neigung für die Spieloper redet, in Verheißungen vorläufig, aus den »Neugierigen Frauen«, dem »Arlecchino« Busonis und dem Spieloperchen des Gespenster-Hoffmann »Die lustigen Musikanten«. Wolfs »Corregidor« wird, kaum »ohne Mühe«, die einem Sonderzyklus gebührende Vierzahl der Aufführungen wohl erreichen. Der hier sehnsüchtig begehrte *Richard Schubert* hat die Ansetzung des »Tristan« in weihnachtlichen Tagen zuwege gebracht. Und der Silvester die von »Wiener Blut«, einer Operette von Strauß; allerdings stofflich für den schon Todgeweihten bestimmt, von Adolf Müller junior (obwohl schon damals herangereift) nach Strauß-Motiven geflickt, geleimt und geschweißt. Unbedingt eines großen Stadttheaters nicht eben würdig. Man denkt mit allerlei Bangen bei solchen Verlegenheitsgriffen an die künftigen Spielplansorgen, wenn die alte Bühne erst die neue — die der *Volksoper* — an sich reißt (was vom 1. August ab geschehen soll), um dort einem Spielopern-»Bedarf« zu genügen.

Wilhelm Zinne

HELSINGFORS: *Armas Launis*: *Die sieben Brüder.* (Eine erste finnische komische Oper.) Die Opernproduktion hat in Finnland erst spät begonnen, scheint aber das früher Versäumte durch um so raschere Entwicklung einzuholen. Unter den finnischen Opernkomponisten nimmt *Armas Launis* bis jetzt unstreitig die hervorragendste Stelle ein. Sein Erstlingswerk »*Die sieben Brüder*« gelangte Anfang April 1913 im Helsingforser Nationaltheater zur Erstaufführung und wurde nun zehn Jahre darauf in vollständig umgearbeiteter Fassung zur fünfzigjährigen Jubelfeier der ersten Opernaufführung in finnischer Sprache (»Lucia di Lammermoor«, am 21. November 1873 in Wiborg) an der hiesigen, seitdem aufgeblühten finnischen Oper neu inszeniert und mit großem Erfolg aufgeführt. — Den Text hat der Tonsetzer dem bekannten gleichnamigen Roman von *Aleksis Kivi* entnommen und fast ausschließlich aus den darin enthaltenen zahlreichen Dialogen zusammengestellt. Diesem in seiner Art für klassisch geltenden, tief poetischen und urwüchsig humoristischen Prosatext schließt sich der melodische Stil des Werkes aufs engste an. Die ungezwungene Deklamation bewegt sich auf diatonischer Grundlage, mit klarer tonaler Gliederung und bei geeigneter Gelegenheit auch stark chromatisch sich färbend. Von diesem deklamatorischen Grundstil erhebt sich die melodische Gestaltung bei jedem sich darbietenden Anlaß zu ausdrucksvollem Arioso, sowie auch, und insbesondere dem Schlusse zu mehrend, zu festgefügten musikalischen Gebilden, die dem Ganzen als Stützpunkte und zur dramatischen Steigerung dienen. Das Orchester ist meistens durchsichtig gehalten, damit der Gesang und die Worte zu ihrem Recht gelangen; doch sind auch selbständige Instrumentalpartien eingestreut, die die Stimmung in breiteren Zügen untermalen. Die wenigen und sparsam verwendeten Leitmotive sind charakteristisch und leicht verständlich. Für den Kenner des Romans bietet sowohl das Vorspiel als ein in die Mitte eingefügtes Intermezzo, mit Chor hinter dem Vorhang, anregende Anknüpfungspunkte. — Die Handlung führt in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, ins finnische Bauernleben. Die sieben Brüder haben zu Lebzeiten der Eltern ihre Zeit mit Jagd und Schlägerei verbracht; durch den plötzlichen Todesfall beider Eltern ist aber die Verantwortung für Haus und Hof auf die Söhne übergegangen. An jugendlicher Manneskraft fehlt es nicht (das Alter der Brüder ist von 25 bis 18 Jahre), aber auch eine Hausfrau wäre dringend vonnöten. Nun haben die meisten der Brüder dasselbe Nachbarmädchen ins Auge gefaßt. Bei Klarlegung der Sachlage droht eine Keilerei loszubrechen, die durch den herübertönenden Gesang des Mädchens sich beschwichtigt und dem Entschluß Platz macht, die Werbung gemeinsam vorzunehmen und dem Mädchen die Auswahl zu überlassen. Das Ergebnis ist aber für alle das gleiche; kein Wunder, da der Hof verfallen ist und die Brüder nicht einmal des Buchstabierens kundig sind. Sie entschließen sich zur Umkehr und wandern allesamt zum Küster, um das Lesen zu erlernen, denn nach finnischem Brauch und Gesetz darf kein des

Lesens Unkundiger ehelich getraut werden. Das zweite Bühnenbild beginnt mit einer köstlichen Schulszene beim Küster, der mit seiner Pädagogik bei den Starrköpfen nicht weit kommt. Die Bedrohung mit einer Hungerkur, sowie ein derber Spottgesang vorüberziehender Dorfburschen, die sich für Raufniederlagen dadurch rächen, brechen die schon hart geprüfte Geduld der Brüder; und durch das zerschlagene Fenster machen sie sich auf und davon, um das Dorf gänzlich zu verlassen und im Urwalde sich durch Fischen und Jagen ungestört zu ernähren. Die Ankunft in der Abenddämmerung auf dem Bergessattel mit weiter Aussicht auf einen schimmernden Waldsee bildet den lyrischen Ruhepunkt der Oper. Eine sagenhafte Erzählung vom Berggeist und der von ihm irregeführten und gefangen gehaltenen »bleichen Jungfrau«, begleitet von unsichtbaren sacht vokalisierenden Chorstimmen, während das Dunkel anbricht, wirkt überaus stimmungsvoll. Darauf legen sich die Brüder zur Ruhe, bis einer von ihnen, der das glimmende Feuer noch schüren will, das im Widerschein blinkende Auge ihres Pferdes für den »einäugigen Berggeist« hält und dann alle zusammen, vom Schlummer aufgeschreckt, den Geist beschwören und schließlich ihn mit glühenden Holzscheiten angreifen wollen, aber plötzlich ihr Versehen einsehen. Im folgenden Bilde erhebt sich ein stattlich gezimmertes Haus an derselben Stätte. Das Wild ist aber während der Jahre knapp geworden und der Branntwein, den sie im selbstgebauten Kessel brennen, hat zuviel vom Erwerb verschlungen. Zwei der Brüder, die das Pelzwerk in der Stadt verkaufen sollten, haben alles vertrunken und kehren bezecht zurück. Der jüngere, sonst ein treffsicherer Witzbold, kriegt eine Tracht Prügel; der ältere aber berichtet über seine »Reise zum Mond, auf dem Buckel des Luzifer«, wo er die Zerstörung der gesamten irdischen Welt erblickt hat. Das macht Eindruck; der Branntweinkessel wird zerschlagen und man beschließt, »da morgen Sonntag ist«, zur Kirche zu wandern und dann das verwahrloste väterliche Gehöft wieder aufzubauen. Bei der Heimkehr geraten aber die Brüder geradenwegs zur Auktion ihres wegziehenden Mieters; ihrer Entrüstung über diese Entheiligung schallt Spottgelächter entgegen, da ihr »Waldkalender« sie um einen Wochentag getäuscht hat. Die Rauferei wird durch die Ankunft des Kantors beschwichtigt. Nach einigem Streit wird der alte Groll wegen der Schulzeit beigelegt und Friede mit den Nachbarn geschlossen. Ein altertümelnder Friedenschoral, ein munterer Volkstanz, während dessen sich mit stummem Gebärdenspiel die Verlobung des ältesten Bruders mit der ersehnten Nachbarstochter vollzieht, und ein festlicher Glückwunschchor bringen alles zu frohem Abschluß. — Die Komposition ist in vollkommen moderner Technik gehalten. In der Stimmung aber, wie auch in bezug auf die ausschlaggebenden Hauptmotive, ist der nationale Ton, sowohl was das humoristische Element betrifft, als auch das gemütvolle, in sinniger Weise getroffen. *Ilmari Krohn*

KARLSRUHE: Die wochenlang dauernden, mit Emsigkeit betriebenen und — wie das Resultat zeigte — künstlerisch überaus gewissenhaften Vorbereitungen zur hiesigen Erstaufführung von Pfitzners »Palestrina« hatten den Opernspielplan etwas dünn und farblos sickern lassen. Die auf höchstes Niveau führende Wiedergabe der Pfitznerschen Legende entschädigte dafür allerdings reichlich. Entscheidend wirkte der zweite Akt, mit dessen meisterhafter musikalischer Ausdeutung, rhythmischer und klanglicher Mannigfaltigkeit *Fritz Cortolezis* die Nachbarbühnen München, Stuttgart, Mannheim usw. bedeutsam schlug. Überall sonst wird dieser Akt als Ballast empfunden, hier in Karlsruhe fand er gegenüber den mehr passiven Vorgängen der beiden anderen Akte, die übrigens gleichfalls vorzüglich herausgebracht wurden, das stärkste Interesse und unmittelbarste Hingegebensein. *Rudolf Balves* Palestrina dürfte wenig Rivalen haben, so ausgefüllt mit Erleben ist diese Gestalt durch ihn, so ausdrucksreich sein Gesang und seine Darstellung. Auch der Kardinal Borromeo des zum Heldenbaritonfach übergegangenen *Walter Warth* ist eine imponierende, überragende Leistung. Allerbestes boten ferner *Hete Stechert*, *Wilhelm Nentwig*, *Rudolf Weyrauch*, *Hans Bussard* und *Hermann Wucherpfennig*. Rückhaltlose Anerkennung verdient auch die geistvolle, eindringende Regie des Oberspielleiters *Carl Stang*.

Anton Rudolph

MANNHEIM: Das Ereignis des abgelaufenen Monats war die Auferstehung einer Händelschen Oper und zwar des »Julius Cäsar« auf unserer Bühne. Göttingen und Hannover gingen voran, wir folgten, wenn auch zögernd, nach. Wir alle haben unsere Meinung über Händelsche Dramatik einer gründlichen

Revision unterziehen müssen. Die Werke, die Händel damals *vor* den großen Oratorien für die gewiß nicht ideal gearteten englischen Theaterbedürfnisse geschrieben hat, leben, leben kraft ihrer unvergänglichen musikalischen Gewalt. Leben aber auch, weil in dieser urgesunden, quellfrischen Musik auch starke dramatische Valuten stecken. Bei der Revision unserer Werturteile über Händelsches Opernschaffen kam man darauf, daß selbst in den üppig kolorierten Arien eine explosive vis dramatica lebendig ist, daß vor der Größe der rezitativischen Sprache alle instrumentale Klügelei verstummen muß. Allerdings braucht dieser Händel seinen Gesangsstil, seinen Darstellungsmodus und seinen gediegenen orchestralen Unterbau. Letzteren in satter Füllung durch Cembalo harmonisch abgerundet. Unsere Künstler waren unter *Richard Lerts* Führung durchweg eifrig und mit Erfolg beim Werk. Ein als Sänger und Held imponierender Julius Cäsar war *Josef Burgwinkel.* Um ihn, der am glücklichen Schlusse in dem prächtigen Hermelinornat aussah wie die leibhaftige Majestät, buhlte, girrte und koste Kleopatra — *Irene Eden* — in ihrer persönlichen Zierlichkeit mehr schmeichelndes Kätzchen als königliche Schlange. — Einen glücklichen Griff in älteres Opernrepertoire tat man, als die Blicke der Opernleitung wieder einmal auf Giacomo Meyerbeers »Afrikanerin« fielen. Wie wohl tat's, nach längerem Pausieren wieder die Kantilenen zu vernehmen, die so geschickt der Menschenstimme angepaßt sind. Die Kunst Meyerbeers ist gewiß nicht wahrhaftiger geworden, im Gegenteil ihre kosmopolitische Verlogenheit ward uns nach Händels großgedachter Simplizität noch stärker bewußt. Aber unsere Sänger, die das moderne Orchester erdrückt hat, leben wieder auf und wir hören wieder wie schön eine schöne Menschenstimme klingen kann. Dabei ist dieser Giacomo doch ein Kenner der theatralischen Effekte, den man auch heute noch nicht umbringen kann. *Minny Ruske-Leopold, Hans Bahling, Alfred Fährbach* waren die stimmbewehrten Träger der Hauptrollen, den Dirigentenstab schwang *Paul Breisach.*

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Eine Theaterleitung charakterisiert sich nicht nur durch das, was sie tut, sondern auch dadurch, was sie unterläßt. So war die »Tat« unserer Opernleitung im Dezember die Neueinstudierung von Puccinis Folteroper »Tosca«, die ebenso unnötig war wie die Behinderung durch beabsichtigte politische Demonstrationen und polizeiliches Verbot — Münchener Kunstbetrieb von heute! Als geradezu ungeheuerliche Unterlassungssünde aber ist es aufzufassen, daß eines der ersten Operninstitute Deutschlands auf die Gelegenheit verzichtet, sich selbst zu ehren und seinen Wiederaufstieg zu sichern, indem es einer so vielseitigen Genialität, wie sie sich in *Anna Bahr-Mildenburg* verkörpert, weitestgehenden Einfluß als Spielleiterin und Darstellerin einräumt. Wenn diese seltene Frau, die hier als Lehrerin und Organisatorin der Meisterklasse für Darstellungskunst an der Akademie der Tonkunst Segensreiches wirkt, einem verlockenden Antrage nach Wien folgen sollte, so wäre es wahrlich nicht verwunderlich, aber München wäre um eine überragende Persönlichkeit, an denen wir gerade keinen Überfluß haben, ärmer.

Hermann Nüßle

PETERSBURG: Richard Wagners »Rienzi« wurde seiner demokratisch-revolutionären Tendenz wegen als Festoper zur Novemberfeier neu in Szene gesetzt. Die Uraufführung dieser Oper in Petersburg fand im Jahre 1879 ohne Erfolg statt. Auch in seinem neuen Gewande scheint Wagners Jugendwerk sich keine neuen Freunde in Petersburg zu erwerben. Die recht schwierige szenische Aufmachung gelang im ganzen gut, doch gebrach es an geeigneten ausführenden Kräften. Wagners Schaffen soll demnächst zur vollen Geltung kommen. »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Tristan« und »Walküre« werden einen besonderen Wagner-Zyklus bilden. So hieß es wenigstens am Anfang der Spielzeit. Doch scheint durch die Ernennung *Joseph Lapitzkijs* zum künstlerischen Machthaber der Akademischen Oper (früher Marientheater) sich eine Wendung vom Heroischen zum Realistischen zu vollziehen. Generalmusikdirektor *Emil Kuper* arbeitet augenblicklich für eine Petersburger Uraufführung von Richard Strauß' »Salome« energisch vor. Es wird behauptet, daß der Meister persönlich Petersburg im Frühling 1924 besuchen werde.

Eugen Braudo

ROSTOCK: *Siegfried Wagners* »Schmied von Marienburg« erlebte am 16. Dezember seine *Uraufführung.* Der Leitgedanke ist im Vorspiel musikalisch ausgeführt: der Verfall und Wiederaufstieg des deutschen Ordens

nach der Schlacht von Tannenberg (1410). Dieselben Motive kehren am Schlusse des zweiten Ak es bei dem machtvollen Chorsatz des Volkes und Heeres vor der Marienburg wieder. Auf diesem vaterländisch geschichtlichen Hintergrund baut sich die personenreiche Handlung auf, die der Schmied zu lenken versucht. Er hilft einem jungen Ordensritter bei seinem Liebeshandel mit Friedelind, Willekins Tochter. Willekin haßt die Ritter, weil sein Weib dereinst von einem Angehörigen des Ordens verführt wurde. Auch im Hause des Schmiedes steht es nicht zum besten: sein Weib Wanhilt schwankt zwischen ihrem Gatten und ihrem früheren Liebhaber, einem Ritter des den Ordensleuten feindlichen Kulmer Eidechsenbundes, der seine früheren Rechte geltend macht. Diesen verschiedenen Irrungen und Wirrungen begegnet der Schmied mit den bedenklichen Mitteln eines zweideutigen Eides und der Unterschlagung eines Briefes an Wanhilt. In einer wirkungsvollen Szene erscheint ihm der Teufel als sein böses Gewissen. Sein in bester Absicht unternommenes gewagtes Spiel sühnt der Schmied durch seinen Tod im Kampf mit den Polen, die bei einem verräterischen Überfall auf die Marienburg zurückgeschlagen werden. Die Oper ist in drei Akte mit je zwei durch ein musikalisches Zwischenspiel verbundenen Szenenbildern gegliedert. Die in Humperdincks Art fein ausgearbeitete Partitur ist reich an melodischer Erfindung. Den Höhepunkt bilden die sinfonischen Sätze, das Vorspiel und die Zwischenspiele, der bereits erwähnte Chor und die Teufelsszene. Die Aufführung unter Spielleitung von *Otto Krauß* und Orchesterleitung von *W. Freund* mit *Neubert* (Tenor) in der Titelrolle verlief glänzend und wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Ein Vortrag im Stadttheater, zu dem Kapellmeister Freund die musikalische Erläuterung am Flügel gab, berichtete von Siegfried Wagners Leben und Wirken und bereitete den Weg zum Verständnis der Uraufführung. — *Ludwig Neubeck* benutzt die Morgenfeiern im Stadttheater auch bei anderen Gelegenheiten zu solchen Einführungen. Vor der Erstaufführung von »Don Juans letztem Abenteuer« von Paul Gräner und von Bleyles »Hochzeiter« hielt er selber solche Vorträge, denen sich Lieder und Kammermusik anschlossen, um einen Überblick über das Gesamtschaffen der Gefeierten zu gewähren. Auf diesem Wege werden Rostocker Ur- und Erstaufführungen stets zu einem außergewöhnlichen Ereignis. — Bleyle hatte seinen »Hochzeiter« (Uraufführung in Stuttgart) für die Rostocker Erstaufführung um ein viertes, an die Festwiese der Meistersinger erinnerndes sehr wirkungsvolles Bild erweitert, das sich aufs beste bewährte. Als Dank für die vorzügliche Wiedergabe des Hochzeiters übertrug er *Ludwig Neubeck* die Uraufführung seiner bereits vollendeten neuen Oper »Der Teufelssteg«, die noch im Laufe der Spielzeit in Rostock stattfinden soll. — Unsere Oper erfreut sich in der laufenden Spielzeit einer so guten Besetzung, daß alle Aufgaben mit eigenen Kräften erfolgreich gelöst werden können. Eine Ringaufführung (*Neubert*: Siegfried, Siegmund; *Fischer*: Wotan; *Frau Cordes*: Brünnhilde) unter *W. Freund*, der nach einer von ihm geleiteten Tannhäuser-Aufführung ans Charlottenburger Opernhaus verpflichtet wurde, erhob sich dank den hier geltenden, von *Otto Krauß* streng festgehaltenen Grundsätzen des Wagner-Stils zu beachtenswerter Höhe. Das gleiche gilt für eine szenisch wohlgelungene Zauberflöte- und Freischütz-Aufführung. Der Freischütz war auf das romantische Märchen gestimmt, ohne leere Stilisierung, aber im Bühnenbild doch auch mit Rücksicht auf unser heutiges Empfinden.

Wolfgang Golther

STUTTGART: »Alkestis«, in *Hermann Abert*scher Bearbeitung wurde zum schönen Ereignis. Mit innerer Teilnahme der vom Beiwerk gereinigten Handlung folgend (notabene Abert hat unter anderem den allein durch physische Kraft zum Todesüberwinder werdenden Herakles wieder entfernt), muß jeder Theaterbesucher die Ausdruckskraft dieser Arien und Chöre bewundern und an ihrem reinen Feuer zum Erglühen kommen. Glucksche Würde und Gluckscher Ernst müssen sich auch im dargestellten Bilde zeigen. Das hat den Frankfurter Architekten *K. Wilhelm Ochs* veranlaßt, bei seiner Inszenierung mit weitgehender Enthaltsamkeit an die Gestaltung seiner Entwürfe zu gehen. Er hat damit Glück gehabt und auf alle Fälle einen Weg gezeigt, wie ohne technischen Aufwand an Dekorationen ein geeigneter Rahmen für ein Drama wie die Alkestis geschaffen werden kann, bei der es ja durchaus nicht auf Häufung äußerer Geschehnisse oder auf malerische Effekte ankommt. Admetos = *Fritz Windgassen* und Alkestis = *Rhoda v. Glehn* erfüllten ihre schöne Aufgabe in einer ihrem künstlerischen Empfinden ein glänzendes Zeugnis ausstellenden Weise. Einheitlichen Charakter erhielt das

Zusammenspiel durch des Spielleiters *Otto Erhardt* hoch einzuschätzende Tätigkeit. Von der von manchem vielleicht befürchteten Trockenheit der Musik war infolge der stets lebendig anfeuernden Haltung des Generalmusikdirektors *Karl Leonhardt* nicht das geringste zu spüren. Glucks Genie siegte. Als zu weitgehend empfand man nur die Mitwirkung des Cembalo. Historisch mag sie berechtigt sein, aber dann war es zum guten Teil Macht der Gewohnheit, die an solch starker Beschäftigung des Generalbaßinstruments nicht schon um 1760 Anstoß nahm. — »Euryanthe« stellte sich ebenfalls in neuer Bearbeitung vor. *Erich Band*, der auch dirigierte, hat sie vorgenommen und dabei, ohne den Hauptschaden zu kurieren, wenigstens tüchtig verbessernd gewirkt. Auch diese Aufführung — mit *Windgassen* als Adolar, *Fritz Rode* als Lysiart (Gast), *Moje Forbach* als Euryanthe — war zu den wohlgelungenen zu rechnen. Einzig *Hedy Iracema-Brügelmann* vermochte als Eglantine sich nicht zu dramatischer Größe zu erheben. Diese gehört aber her, wenn Webers Absichten nicht gänzlich mißverstanden werden sollen.

Alexander Eisenmann

WIESBADEN: Kurz vor Weihnachten wurde das Staatstheater wieder eröffnet. Seit dem Brand des Bühnenhauses sind kaum drei Vierteljahr verflossen: in verhältnismäßig kurzer Zeit waren die Umfassungsmauern mitsamt dem Dach, der Kuppel, und den inneren maschinellen Einrichtungen wiederhergestellt; Beleuchtung und Feuerschutz bieten wohl das Beste, was es jetzt auf diesem Gebiet gibt. Als Eröffnungsvorstellung war »Lohengrin« gewählt. Der Zuschauerraum, in ein Meer von Licht getaucht, bot einen festlichen Anblick: die von Weiß und Gold hellstrahlende Tönung, jetzt noch etwas grell, wird jedenfalls mit der Zeit noch ein tieferes Timbre gewinnen; ein goldbrokatener Vorhang fügt sich der hellen Farbengrundierung des Raumes harmonisch ein. Die Vorderrampe der Bühne und die beiden Parkettlogen rechts und links sind jetzt zurückgebaut, so daß das Orchester in seiner Tiefe vollkommen frei liegt und der Klang sich ungehemmter entwickeln kann. Die Oper »Lohengrin« selbst hatte keine wesentlich neue Ausstattung erfahren brauchen — diese war, wie überhaupt der größte Teil des »Fundus«, vom Feuer verschont geblieben. *Franz Mannstädt* dirigierte — bestimmt, geräuschlos, vornehm; Regie, Orchester und Chor standen auf der Höhe; die Besetzung der Hauptrollen führte unsere besten Kräfte ins Feld und das Publikum zeigte sich alles in allem enthusiasmiert über »unser Theater«.

Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Auch im Konzertsaal dauert die lähmende Untätigkeit dieser flauesten aller Berliner Spielzeiten an. Wenig von Belang ereignete sich. In den Sinfoniekonzerten der Staatsoper wagte *Erich Kleiber* die geheiligten Traditionen des Hauses zu durchbrechen, indem er ohne jede Milderung durch verzuckerte klassische Pillen dem auf Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms schwörenden erbeingesessenen Publikum ein Programm ausschließlich Skrjabinscher Werke vorsetzte, nicht ohne auf Widerspruch zu stoßen. Die Aufführung des schon öfter gehörten Poème de l'extase und des weniger bekannten Prometheus war hervorragend durch Klangschönheit, Klarheit, Aufbau und rhythmisches Leben. Diesen Prometheus wird man zu den koloristischen Hauptstücken der neueren Musik zu rechnen haben, wogegen es ihm leider an Kunst des Aufbaus, der sinfonischen Logik, der vollendeten Proportionen einigermaßen gebricht, so daß schließlich der Eindruck eines vollen Meisterwerkes nicht recht zustande kommt. Diesen Eindruck vermag ebensowenig *Strawinskijs* »Chant du rossignol« zu vermitteln, dessen seltsam fantastisches Flöten, Singen und Zwitschern wir zum ersten Male in einem von *Gustav Brecher* geleiteten Konzert vernahmen. Auch dies eine klanglich bezaubernde Impression, aber von gänzlich verschiedenem Wesen. Ist Skrjabin ein Ekstatiker, ein vom Gefühl wahrhaft Besessener, so ist Strawinskij der kühl überlegende (und auch überlegene) Skeptiker, der aus feinstem Klangsinn heraus von keinem Skrupel beschwert in meisterhaftem artistischem Klangspiel seine Farben mischt. Es kommen höchst unterhaltsame, ja faszinierende Tonbilder dabei heraus. Aber diese bald kuriosen, bald grotesken, bald fantastisch reizvollen Bilder bleiben aneinandergereihte Fragmente. Letzten Endes scheint dieser geniale Tonmaler doch des rechten konstruktiven, architektonischen Sinnes zu entbehren, der einem Tonstück erst die letzte endgültige, dauerhafte Prägung gibt. Wo es auf große Form ankommt, scheint er zu versagen. Wie sehr ihm in dieser Hinsicht Richard Strauß überlegen ist,

zeigte sich an dem von Brecher mit geistiger Durchdringung gestalteten »Also sprach Zarathustra«. Wäre die Qualität des melodischen Grundstoffes gleichermaßen vorzüglich, wie die konstruktive Kunst, dann könnte man von einem großen Meisterstück des sinfonischen Stils reden. Brecher führte in diesem Konzert einen jungen russischen Pianisten in die Öffentlichkeit ein, *Dmitri Tiomkin*, der sich mit Liszts A-dur Konzert als ein hochbegabter, technisch wohl versierter Spieler von feiner geistiger Kultur erwies. — Eine andere wertvolle Bekanntschaft war die mit *Issai Dobrowen*, dem auch als Komponist ein Ruf vorangeht. Er stellte sich als Pianist von Rang vor mit dem Beethovenschen G-dur-Konzert. *Hermann Hans Wetzler*, der Dirigent dieses Konzertes ist in dieser Eigenschaft wie auch als Komponist bei uns wohl bekannt und geschätzt. Als Hauptstück hatte er sich diesmal Berlioz' Fantastische Sinfonie ausersehen, die er fein durchdacht, gut aufgebaut und temperamentvoll wiedergab. Seine heitere Lustspielouvertüre zu »Wie es euch gefällt« hat man auch schon früher mit Behagen hier gehört. — *Klaus Pringsheim* setzt seinen Mahler-Zyklus fort. Er ist jetzt bei der vierten Sinfonie angelangt, die er mit gesanglicher Unterstützung durch *Nora Pisling-Boas* klar und verständnisvoll herausbrachte. In Mahlerschen Wunderhornliedern ließ *Heinrich Schlusnus* sich von den entzückten Hörern feiern. — *Edwin Fischer* ist nun zu einer gefestigten Persönlichkeit gereift. Man weiß, was man von ihm zu erwarten hat und daß er, innerhalb seiner Grenzen, ungewöhnlich Erfreuliches mitzuteilen hat. Diese allgemeine Schätzung zeigte sich in dem gewaltigen Zulauf des Publikums und in der angeregten Stimmung bei seinem letzten Konzert mit Kammerorchester. Es verhieß seltene Leckerbissen: Konzerte für drei Klaviere von Bach und Mozart (mit *Heinz Jolles* und dem kleinen *Konrad Hausen* als trefflichen Helfern am zweiten und dritten Flügel). Ein prachtvolles Concerto grosso von Vivaldi und ein altväterisch gemütliches Rondo mit Orchester des jungen Beethoven wurden außerdem dargeboten. — Das noch junge *Roth-Quartett* hat sich mit besonderer Liebe neuer Werke angenommen, und man kann sagen, daß eine neue Partitur in den feinfühligen Fingern dieser vier Künstler des Zusammenspiels zu ihrer vollen Geltung kommt. So geschah es letzthin mit zwei »Sketches« von *Eugen Goossens*, die diesen Hauptvertreter der jungen englischen Kunst auf den Pfaden eines Debussy zeigten, die er mit dem sicheren Schritt eines in diesen Regionen Heimischen durchwandert. *E. v. Dohnanyis* op. 1 (mit pianistischer Unterstützung durch *Stefan Strasser* dargeboten), ein Klavierquintett ist als eine talentvolle Huldigung an Brahms anzusprechen. *Berta Malkin* und *Ida Harth zur Nieden* steuerten reizende kleine italienische Duett-Notturni von Mozart bei. — Der junge *Ludwig Kentner* aus Budapest, der sich vor einem Jahr als so vielversprechendes Talent einführte, ließ sich wiederum hören in zwei Klavierabenden, die seine ganz außerordentlichen Fähigkeiten in helles Licht setzten. — *Alfred Sittard*, der hervorragende Hamburger Orgelmeister, zeigte seine Kunst in einem Bach-Abend. Auch im Falle *Fritz Kreisler* genüge es zu registrieren, daß der vielbewunderte Meister des Geigenspiels seine Kunst wiederholt in den Dienst der Wohltätigkeit stellte. Nennen wir noch *Furtwänglers* Beethoven-Abend und das Konzert des *Thielschen* Madrigalchors, so wäre das Wesentliche der Dezemberdarbietungen erschöpft. Auch von dem Kölner *Prisca-Quartett* kann ich nur registrierend berichten, daß Werke rheinischer Komponisten *Lemacher*, *Knöchel*, *Strässer* zu Gehör kamen. Die *Singakademie* veranstaltete nach altem Brauch zwei Aufführungen des Bachschen Weihnachtsoratoriums. Daß *Georg Schumann* mit seinem wohlgeschulten Chor die Partitur durchaus beherrscht, braucht keiner weiteren Versicherungen.

Hugo Leichtentritt

AACHEN: Sensationelle Ereignisse sind bei der ruhigen und soliden Art, wie hier Musikkultur getrieben wird, in diesem Konzertwinter noch nicht zu verzeichnen. Generalmusikdirektor *W. Raabe* brachte als Neuheit Heinz Tiessens Hamlet-Suite: mit einem seltsamen Kontrast von Gedankenschwere und instrumentaler Aufmachung. Hans Pfitzners Klavierkonzert wurde von *Frida Kwast-Hodapp* hier zu dem gleichen Publikumserfolg geführt wie in anderen Städten. Bruckner, dessen fünfte Sinfonie durch Raabe eine hochwertige, im Technischen glänzende Wiedergabe erfuhr, faßt hier neben Brahms, der natürlich auch eifrigst und mit Erfolg gepflegt wird, immer mehr festen Fuß. Bachs hohe Messe, von jeher ein Glanzstück des städtischen Gesangvereins, wurde von Grund auf neu einstudiert und wird mit den beiden Passionen und Orchesterwerken von Bach Gegenstand eines bevorstehenden großen Bach-Festes sein.

An mehreren Kammermusikabenden stand neue Musik im Vordergrunde des Interesses. Ein sehr geschickt gemachtes Sextett von Petyrek wurde von dem hiesigen Streichquartett *Fritz Dietrich*, *Anton Goebel*, *Leo Fischer* und *Hans Moth* im Verein mit dem Klarinettisten *Ferdinand Gabriel* und der Pianistin *Mally Diehl* gut gespielt. Tieferen Eindruck machte bei denen, die für Neues in der Musik empfänglich sind, Hindemiths Werk 16 in der geradezu vollendeten Wiedergabe durch das Gewandhausquartett. Hoffen wir, daß ein von reaktionärer Seite mit bezug auf ein Talent wie Hindemith ausgesprochenes »Hin damit« auf die Konzertleitung nicht den gewünschten Eindruck macht! *Betty Franken-Schwabe*, *August Junker*, *Erich Orthmann* und *Willy Hahn* spielten meisterlich Klavierquartette von Brahms. *Gisela Derpsch* machte mit Wolf und Reger besseren Eindruck als mit neuen Gesängen von K. Gerstberger. *Helga Weeke* führte Respighi und Castelnuovo-Tedesco hier zum ersten Male vor. *Hilde Lind*, die im Verein mit dem hiesigen Bariton *Gotthold Ditter* einen eigenen Liederabend veranstaltete, sang schwierige und anspruchsvolle, aber recht neuartige und herbe, nicht leicht eingehende Lieder von Josef Eidens.

W. Kemp

BREMEN: Im Konzertsaal der Philharmonischen Gesellschaft machte sich die Erkrankung von *Ernst Wendel* (inzwischen erfreulicherweise wiederhergestellt) merkbar; aber mit Hilfe des gewandten und begabten *Manfred Gurlitt* vom Stadttheater wurde sie doch ohne tiefere Störung überwunden. Besonders die 4. (romantische) Sinfonie von Bruckner gab ihm im zweiten Goethebundkonzert Gelegenheit, sich in die Breite und Tiefe des unerschöpflich sprudelnden Musikstromes, genannt Bruckner, andächtig zu versenken, was ich dem übermodernen Fortschrittsmanne offengestanden kaum zugetraut hatte. Kurz vor Weihnachten kam noch *Georg Schumann*, einst Leiter unserer Philharmonie, von Berlin, um Ernst Wendel in der Leitung des Bachschen Weihnachtsoratoriums zu vertreten. Daß er es vollgültig und unter großem Beifall alter und neuer Freunde tat, braucht von dem bekannten Führer der Berliner Singakademie wohl nicht besonders betont zu werden. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Von einer bemerkenswerten Neugründung ist zu berichten. Seit einiger Zeit haben wir in Breslau eine *Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik*. Mit dem Musikinstitut bei der Universität zusammen veranstaltet sie Kammermusikmatineen (Leitung: Prof. Dr. *Max Schneider*). Aus den Programmen sei hervorgehoben: Paul Hindemith, Werk 23b: »Die junge Magd«, sechs Gedichte von Georg Trakl für eine Altstimme, Flöte, Klarinette und Streichquartett; Philipp Jarnach, Werk 12: Sonatine für Flöte und Klavier; Franz Schreker: Suite für Klavier zu vier Händen nach Wildes Märchen: »Der Geburtstag der Infantin«. Als das Bedeutendste unter den Neuheiten ist der Hindemithsche Liederzyklus anzusprechen. Die makellose Wiedergabe durch *Käte Nick-Jaenicke*, *Hermann Zanke*, *Otto Born* und das *Hennig-Quartett* hob das stimmungstarke Werk über das Problematische hinaus. Die Überwindung der Form führte zur Erschließung des Inhalts. Franz Schrekers Suite wurde von den beiden hiesigen Theaterkapellmeistern *Ernst Mehlich* und *Felix Wolfes* mit geistbelebtem Rhythmus gespielt. Die Zahl der Solistenkonzerte ist stark zurückgegangen. Orchester- und Chorkonzerte halten sich und bringen meist interessante Programme. Die geplante Aufführung von Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« fiel dem Bläsermangel zum Opfer. An Orchesterkompositionen bringt *Georg Dohrn* mehr oder weniger Bekanntes in vortrefflicher Ausführung. Leider hat das schwer um seine Existenz ringende hiesige Sinfonieorchester eine vom Bühnenvolksbund finanziell gestützte Konkurrenz in den von *Gustav Mraczek* geleiteten Konzerten der Dresdener Philharmonie erhalten. Der Zeitpunkt für dieses Gegeneinanderwirken ist schlecht gewählt. Künstlerisch vermochten die Dresdener zu befriedigen, eine Überlegenheit über unser Orchester war jedoch nicht festzustellen. *Rudolf Bilke*

BUKAREST: Das Musikleben *Rumäniens* im Monat November stand ganz im Zeichen des *Rosé-Quartetts*. Diese hier glänzend eingeführte Kammermusikvereinigung kam zum drittenmal innerhalb eines Jahres und absolvierte diesmal eine größere Konzerttournee. In allen größeren Provinzstädten Rumäniens — Arad, Großwardein, Klausenburg, Hermannstadt, Kronstadt, Braila, Jassy — fand je ein Konzert statt, in Temesvar, Galatz und Cernovitz sogar je zwei. In Bukarest selbst fanden nicht weniger als neun Konzrete statt, darunter ein fünf Abende umfassender Beethoven-Zyklus in Anwesenheit der königlichen

Familie, ferner vier Kammermusikabende unter Mitwirkung hervorragender lokaler Künstler, von denen der ausgezeichnete Klarinettist *Hoerath* und der Pianist *Alessandrescu* besonders erwähnt sein müssen. Am interessantesten war zweifellos der letzte Abend, an dem das Rosé-Quartett das neueste Werk des rumänischen Komponisten *Georges Enesco* aufführte, und zwar dessen tief empfundenes, technisch äußerst schwieriges Streichquartett Es-dur, das bereits in Paris und Amsterdam erfolgreiche Aufführungen erlebte, hier jedoch so gut wie neu war. Die meisterhafte Wiedergabe dieses Werkes entfesselte Stürme der Begeisterung, die nicht nur dem ungemein populären Komponisten huldigen, sondern auch dem Rosé-Quartett für seine besondere Aufmerksamkeit danken sollten. Enesco, der als Geiger schon längst einen Weltruf genießt — er tritt in den nächsten Tagen seine zweite Amerikareise an — besorgte zum Schluß des unvergeßlichen Abends den Klavierpart in Schuberts Forellenquintett und erwies sich dabei auch als glänzender, dem Rosé-Quartett ebenbürtiger Pianist. Am Ausgang des Konzertsaales wurden Rosé und Enesco erwartet und von der begeisterten Menge im Triumph bis zum Hotel Majestic getragen, wo die berühmte Wiener Quartettvereinigung abgestiegen war. In den Sinfoniekonzerten der »Filarmonica« wirkte kürzlich als Solist der Pariser Pianist *Boscoff* mit und holte sich hauptsächlich mit Liszts Es-dur Konzert einen schönen Erfolg. Die Programme der »Filarmonica« boten sonst weder Interessantes noch Neues.

Egon Franck

DUISBURG: Seitdem *Paul Scheinpflug* die Geschicke der Konzertveranstaltungen in der Rhein-Ruhr-Gabelung bestimmend beeinflußt, kann sich Frau Musika nicht über Vernachlässigung beklagen und die ihr huldigende Gemeinde wächst zusehends, erfreulicherweise auch in den Kreisen des werktägigen Volkes. Im Vordergrund der jüngsten Aufführungen stand eine vom Geiste der Händel-Erneuerung getragene Wiedergabe des »Samson«. Scheinpflug entwickelte die realistische Sprache der Chöre und des sie stützenden Orchesters zu monumentaler Wirkung, ohne der baulichen Gliederung die Übersichtlichkeit zu nehmen. In den Hauptrollen überraschten durch die Tiefe der Auffassung: *Erwin Steib* und *Grete Siegert* (beide von der Duisburger Oper) sowie *Martin Abendroth* (Berlin) und *Grete Buchenthal* (Essen). Wertvolle Eindrücke nahm man von den Abenden mit, die dem zeitgenössischen Komponisten *Julius Weismann* gewidmet waren. Schon im Stadttheater feierte man den Gast als den Dirigenten seiner Oper »Schwanenweiß«, die er bekanntlich an der gleichen Stelle vor wenigen Monaten aus der Taufe heben ließ. Jetzt hat er dem Intendanten *Saladin Schmitt* als weiteres Zeichen der Wertschätzung auch die Uraufführung seiner neuen Oper »Traumspiel« aus dem Manuskript übertragen. Auf dem Konzertpodium deutete Weismann sein B-dur Klavierkonzert aus, dessen romantischer Inhalt den Orchesterpart feinsinnig mit der Sprache des Soloinstruments bindet. Der Tondichter, ein gewandter Pianist, ließ das im Werk ruhende Element der Naturimpression anziehend ausströmen. Die örtliche Erstaufführung der Rhapsodie für großes Orchester, deren klangliche Reize Scheinpflug liebevoll in die Erscheinung rückte, kündete nicht minder Weismanns schwärmerisch beredten Sinn für den Stimmungszauber seiner Schwarzwaldberge. Die Uraufführung der Kammersinfonie »Die chinesische Flöte« von Toch nahm sich im Schatten der Mozart-Variationen von Reger ziemlich ärmlich aus. Die spärlich aufgetragenen Klangfarben und orientalischen Rhythmen verblaßten fast im Gesang *Emmy v. Stettens*, die die Sopranpartie des Werkes mit feiner Stimmkultur durchführte. Auf kammermusikalischen Pfaden setzte sich Scheinpflug verdienstlich für wenig bekannte Werke von Beethoven ein und weitete dadurch den Gesichtskreis der Konzertgemeinde über das Schaffen des großen deutschen Meisters. Jener Veranstaltung verdankte man die Bekanntschaft mit der C-dur Jugendsinfonie, sechs deutschen Tänzen für kleines Orchester, der Ouvertüre zur Namensfeier und einem Elegischen Gesang für vier Singstimmen. Das Vokalquartett der Duisburger Oper (*Siegert*, *Dröll-Pfaff*, *Hauß*, *Freund*) sorgte für ein unvergängliches Erlebnis dieser seltenen Aufführung.

Max Voigt

DÜSSELDORF: *Karl Panzner*, den verdienstvollen Führer des hiesigen Musiklebens, deckt nun die kühle Erde. Der Musikverein veranstaltete zu seinen Ehren eine durchaus würdige Trauerfeier. Über die Nachfolge in seinem Amt schwirren nur unbestimmte Gerüchte, bei denen oft der persönliche Wunsch der Vater des Gedankens ist. Auf jeden Fall wird der neue Mann allen

Richtungen der Musik gewachsen und dazu ein erstklassiger Chorleiter sein müssen. — Unter den Gastdirigenten wirkte der schlichte *Friedrich Quest* sehr sympathisch. Äußerlich glänzend führte sich *Hermann v. Schmeidel* ein, der als Neuheit interessante, doch zu breit ausgesponnene und nicht ganz stilsichere Bach-Variationen von *Hermann Grabner* vermittelte. *Rudolf Schulz-Dornburg*, der tatkräftige Pionier der Jungen, bewies in seinem ausgezeichnet durchgeführten Programm große Vielseitigkeit: *Pfitzners* »Käthchen«-Ouvertüre, *Rudi Stephans* starke »Musik für Orchester« und *Bruckners* »Achte«. Die herbe Todessüße der *Mahler*schen Neunten brachte *Paul Scheinpflug* in ideal schöner Weise zum Erklingen. Sicherlich ein nicht zu unterschätzender Ernst, sich für ein äußerlich derart undankbares Werk einzusetzen! *Haydns* ewig junge »Jahreszeiten« (unter *Rudolf Siegel*) war die einzigste größere, jedoch nicht völlig überzeugende Chorleistung. — Die *Bläservereinigung der Berliner Staatsoper* mit dem temperamentvollen *Georg Szèll* am Flügel ließ Ohr und Herz in Wohlklang schwelgen. *Georg Kulenkampff-Post*, der ausgezeichnete Geiger, spielte eine Solosonate von *Wilhelm Kempff*, die sich wohl durch tüchtige und solide Arbeit weniger aber durch überragende persönliche Werte auszeichnete. Das *Havemann-Quartett* stellte das Vierteltonquartett von *Alois Hábà* zur Diskussion, ein Werk, das nicht so stark wie anderes von dem hochbegabten Tschechen und wohl mehr als Studie zu bewerten ist. Zum Leidwesen der unentwegten Fortschrittsgegner klang es aber verhältnismäßig sehr einfach und natürlich, sehr viel harmloser als *Ernst Křeneks* op. 6. Und doch war die Bekanntschaft mit diesem problematischen Werk lohnend. Denn hier steckt ungebändigter, doch in seinen Bann zwingender Persönlichkeitswille. Um unser konservatives Publikum wenigstens etwas zu versöhnen, gab die famose Vereinigung noch *Regers* op. 74 zu. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Die Saison schleppt sich hin. Es kamen noch einige fällige Chorkonzerte: eine Aufführung des »Judas Makkabäus« im *Rühlschen Gesangverein*, von *Carl Schuricht* (Wiesbaden) interimistisch in großem Zug geleitet, und der erste Abend des *Lehrervereins*, an dem *Fritz Gambke* mit seinen Getreuen eine »*Hymne an das Leben*« von *Waldemar v. Baußnern* erfolgreich aus der Taufe hob. Orchestrale Ereignisse im *Museum:* Liszts Dante-Sinfonie, Straußens alpiner Musikfilm und die von *Hermann Scherchen* mit Genugtuung neu belebte dritte Sinfonie (in D) von Schubert, schließlich die Erstaufführung von *Pfitzners Klavierkonzert*, mit *Walter Gieseking* am Klavier. Ein allgemeines Signalement von Werk und Spieler dürfte sich nach so vielen voraufgegangenen Premièren hier erübrigen. Gesagt sei indessen, daß diese sinfonische Dichtung in all ihrer stilistischen Abhängigkeit und all ihrem Überschwang durch das Dennoch-Individuelle und Wesenhafte ihrer drei ersten Sätze in orchestral so hochstehender, solistisch so souveräner Darbietung, außerordentlich nachhaltigen Eindruck hinterließ. Im *Orchesterverein* gab es unter anderem eine von *Ernst Wendel* prächtig beschwingte und zusammengeschlossene Eroica sowie eine von *Max Fiedler* vertretungsweise übernommene »hauptsächlich« durch die Herausarbeitung der großen Reliefzüge und durch rhythmisch-dynamisches Leben wirksame Aufführung von Mahlers »Zweiter«. Die Kammerabende dieser beiden Konzertgesellschaften gipfelten hier in einer Wiedergabe von Regers Es-dur-Werk op. 109 durch *Carl Wendling* und Genossen, dort in einem Brahms-Zyklus, der vom *Klingler-Quartett* und *Robert Kahn* (Klavier) bestritten ward. Auch ein »freies«, der Wohltätigkeit dienendes Kammerkonzert von *Alexander Barjanski* (Violoncell) und *Heinrich Simon* (Klavier) bot an Werken und Leistung schöne und seltene Gaben, vor allem mit Beethovens reizvollen »Variationen über ein Thema von Händel« und der nicht minder vernachlässigten Duosonate in g-moll von Chopin. Solisten kamen auf eigene Gefahr nur ganz wenige. Von ihnen gefiel die Sopranistin *Else Verena* vorwiegend durch ausdrucksvollen Vortrag der Lyrik ihres auch solistisch mitwirkenden Begleiters *Julius Weismann*, während der Pianist *Walther Haeffliger* als kraftvoll aufstrebendes, ernstes Talent starke Beachtung fand. *Karl Holl*

HAMBURG: Die letzten Wochen haben auch hier die Anzeichen des »Betriebes« zurückzudrängen vermocht und dem Kunstfleiße und der Echtheit freiere Bahn geschaffen. In den Konzerten *Carl Mucks*, in den philharmonischen, waren äußere Anlässe und Gewalttätigkeiten der Zeit kaum nötig zur Belebung in jenem Sinne. Dort ist der große Zug und der Einheitswille, Inspiration und die Macht, daß auch der Schwächere der

Ausführenden über sich selbst hinauswächst. Vom Guten und Aparten unter den reichen Gaben seien die Ausführung der Regerschen Hiller-Variationen, das Brahmssche Doppelkonzert (mit den holländischen Ausführenden *Louis Zimmermann* und *Marix Loevensohn* auf vortrefflicher Höhe des Könnens und Wollens) die Beethoven-Pastorale genannt; nicht zu vergessen das Venusberg-Bacchanal, dem Muck — erstmals in Hamburg! — auch den Anfang des Vorspiels voranstellte, und die Liszt-Berlioz-Ergänzung bei Beethovens Pastorale. Liszts »Nächtlicher Zug« (hier nie gespielt) ging leider unverstanden vorüber und ließ die Mehrzahl der Hörer selbst da gänzlich ratlos, wo das alte gregorianische Pange lingua dolorosi zuletzt in echt katholisch-pomphaftem Glanz vorüberschreitet im Zuge, der zum Johannisfeste nächtigerweile zieht. Die exzellente Leistung mit dem ersten Mephisto-Walzer zündete um so wuchtiger. Von den Konzerten, die *Eugen Papst* leitete, stand obenan das Philharmonische, das Bachs hohe Messe gewährte — mit Papst gleichzeitig als Dirigenten und Cembalisten. Bei Papst ist (von *Leny Reitz-Buchheim* ganz gut bemeistert) auch *Hermann Suters* neues Violinkonzert zu einem ziemlich ansehnlichen Eindruck verholfen worden. Neben der Domestica-Darlegung in ungewöhnlicher Frische hat Papst an einem Abend mit weihnachtlichem Programm auch zwei alte Herren des Nordens bedacht: *Matthias Weckmann*, den Hamburger Organisten aus der Bach-Zeit mit dem geistlichen Dialog »Mariä Verkündung« (aus den »Denkmälern«), einem Abschnitt von rührend schöner Frömmigkeit — im Gegensatz zu des alten *Nicolas Bruhns'* aus Husum (eines Buxtehuder Bürgers) koloraturtriefendem Psalm 100, in dem noch die Neigungen von Jan Adam Reinken rumoren. *Egon Pollak* gibt die Konzerte des Opernorchesters jetzt im Theater (statt im Saale). *Korngolds* »Sursum corda« mit der gewaltsamen Gesuchtheit und Mühseligkeit ist dort bei einer Neuheitenparallele von *Robert Müller-Hartmanns* Pastoral-Variationen in B einem kunstfleißigen, sauberen, von vornehmer Faktur und reinlicher Gesinnung getragenen, äußerlich gleicherweise wirksamen Opus bequem aus dem Felde geschlagen worden, dem anwesenden Autor zur Lust. Mahlers »Erste« (seinerzeit, d. h. gerade vor 30 Jahren unter Mahler die erste in Hamburg!) hat bei Pollak eine musterhafte Darlegung gefunden. Ein Trio in e-moll von *Felix Woyrsch*, uraufgeführt von *Erika Besserer* als Trioführerin, ist ein Werk fernab vom Heutigen, rückschauend wie von einem, der auf der Lebenshöhe schreitet und in den Abendgluten untergehenden Tags sich des Daseins freut, unberührt vom Gewühl der Zeiten; aber ekstatisch, vornehm, milde lächelnd und rüstig aufschauend im rollenden Finale. Kompositionen der kleinen *Sonja Fridmann-Gramaté* zeigten (in zwei Szyak-Konzerten) einen eigentümlichen Reichtum im Nachsinnen über alte Formen. *Carlo Stephan*, ein unternehmender, sauberer Pianist, hat sich auch im Darlegen impressionistischer Dinge (Bartók, Skrjabin, Debussy) als koloristisches Talent bewährt. Aus dem hiesigen Pianistinnen-Nachwuchs haben sich *Lucie Brätsch*, *Ina Krieger* (diese am unternehmendsten nach Rüstzeug und Temperament) und *Meta Hagedorn* nachhaltig hervorgetan. *Alfons Schützendorf* sang, stimmlich aber nicht fürs Malerische disponiert, wieder Mathiesen (Peder Lüng) in seinem Programm.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Die bisher absolvierten vier Sinfoniekonzerte der Landestheaterkapelle, von denen das erste wiederholt werden mußte, spendeten reiche, nachwirksame Genüsse. Als besondere Köstlichkeiten wurden Händels Concerto grosso in e-moll, Mozarts A-dur Sinfonie (1771) und Bruckners »Dritte« empfunden und mit stürmischer Herzlichkeit aufgenommen. *Fritz Cortolezis* zeigte sich wieder als ein Interpret voll Liebe, Sorgfalt und Innigkeit. Eines der Konzerte leitete *Hans Pfitzner*, dessen wirkungsvolles Klavierkonzert, von *Walter Gieseking* vollendet gespielt, starken Eindruck machte. Am besten gefielen die bewegten Sätze. Ein Liederabend, von dem Künstlerpaar *Irma* und *Hermann Wucherpfennig* im Verein mit Kammersänger *Max Büttner* veranstaltet, hatten großen künstlerischen Erfolg, ebenso die exquisiten modernen Kammermusikabende von *Margarete Voigt-Schweikert*.

Anton Rudolph

KÖLN: Ein bedeutungsvolles Ereignis war die erste Aufführung von Bruckners zweiter e-moll Messe (mit Bläsern), die der *Kölner Domchor* zugunsten der Vereinigung katholischer Akademiker Kölns im Gürzenich veranstaltete. Eine liturgische Aufführung im Dom war zu Weihnachten beabsichtigt (der Domchor hatte die Messe auch schon vorher bei einem Pontifikalamt des Erzbischofs in

Bonn gesungen), kam aber nicht zustande, da die Mehrheit im Domkapitel dagegen stimmte. Das kirchenmusikalische Leben ist in den letzten Jahren in Köln recht rege, kann sich aber, wie man sieht, immer nur in engen Grenzen bewegen. Der Domkapellmeister *Prof. Mölders* hat seinen diesmal in den Knabenstimmen durch Frauen verstärkten Chor vorzüglich geschult, so daß die Aufführung der schwierigen Messe einen vollen Genuß bereitete. Der Domorganist *Hans Bachem*, der die Intonation durch die Orgel stützte, trat außerdem als Pionier Regerscher Orgelkunst auf. In einem Gürzenichkonzert brachte *Hermann Abendroth* feierlich schöne Darbietungen der Bachschen Kantate »Wachet auf« und des Deutschen Requiems von Brahms (Solisten *Amalie Merz-Tunner* und *Heinrich Rehkemper*), in einem Beethoven-Konzert in der Großen Halle die 9. Sinfonie und das Violinkonzert (*Gustav Havemann*, der mit seinem Quartett auch für neueste Musik von *Alban Berg*, *Ernst Křenek* und *Artur Schnabel* warb). In einem Sinfoniekonzert unter Abendroth wurde die frische und farbige Orchestersuite des Wieners *Egon Kornauth*, der im Rheinland immer mehr Boden gewinnt, aufgeführt, und *Michael Taube* bot willkommene Neuheiten mit dem Bonner Orchester: die Ouvertüre zu einer Opera buffa von *Wilhelm Grosz* und das klangschöne und poetische sinfonische Gedicht »Römische Brunnen« von *Ottorino Respighi*. *Walter Jacobs*

MANNHEIM: Hans Pfitzners Es-dur Klavierkonzert wurde uns zuerst durch *Walter Gieseking* in einem Akademiekonzert, dann durch den jungen *Walter Rehberg* in einem Orchesterabend, dem die Führerschaft des Komponisten selbst außerordentliche Prägung verlieh, übermittelt. Gieseking, der wohl einer der feinsten Koloristen ist, die wir unter der jetzigen Virtuosengeneration zählen dürfen, nahte sich dem vielspältig gearteten Werk mit allzu peinlicher Subtilität. Da faßte Walter Rehberg, der vorher seine Schwingen an Beethovens Es-dur Konzert geprüft hatte, den Pfitzner schon etwas robuster an, mit stärkerer virtuoser Vitalität. Und *das* bekam dem oft ins Spintisieren sich verlierenden Werke doch ganz gut. Wie alles, was von Hans Pfitzner herkommt, zeigt auch dieses Es-dur Konzert starke Werte bei allem Schrullenhaften. Aber immer noch lieber Pfitznersche Schrullen als die seichten Gangbarkeiten einer lokalen Mittelmäßigkeit! Unser einheimisches Streichquartett hat in einem Beethoven-Abend Beweise einer günstig fortschreitenden Entwicklung gegeben. G-dur op. 18 und C-dur op. 59 waren die Proben einer gefeilteren Quartettspielkunst, das B-dur Trio op. 97 wurde durch *Hans Bruch* am Klavier, die Herren *Max Kergl* und *Carl Müller* an den Streicherpulten zum schönen künstlerischen Erlebnis, das schlichter Ernst saubere Sachlichkeit adelte. Eine noch junge Vereinigung, die *Stamitz-Gemeinde* — man weiß, was der Name Stamitz für Mannheims Kunst bedeutet — trat mit einer Händel gewidmeten Vormittagsaufführung hervor. Das jugendliche Orchester hat jetzt seine Kinderkrankheiten nahezu überstanden, es ist unter *Max Sinzheimers* Leitung gut herangewachsen und fängt an, einen, wenn auch noch bescheidenen Faktor in unserem Kunstleben zu bedeuten. Eine entzückende B-dur Sonate in konzertanter Form für Violine mit entsprechendem Akkompagnement wurde durch *Lene Hesse* zum ersten Mal präsentiert. *Fritz Seefried* sang einige Opernarien, die ob ihrer kantablen Schönheit gespannt aufhorchen ließen. *Richard Lert* präludierte als Fürsprecher der Händelschen Sache bekannte Dinge in gefälliger Form vorbringend. Die Klaviermeisterabende setzte *Josef Pembaur* mit einem dem Großmeister der Klavierspielkunst, *Franz Liszt* gewidmeten Abend fort. Der Poet am Klavier, wie man Josef Pembaur gerne ruft, ist auch ein recht grifffester Virtuose, der sich die brillanten Seiten der Lisztschen Technik nicht entgehen ließ.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Der Dezember hat wenig an sich und auch wenig Bedeutendes gebracht. Zu letzterem ist vor allem zu rechnen die Aufführung des Lisztschen »Christus« durch den Lehrergesangverein mit der musikalischen Akademie unter der Leitung von *Robert Heger*, eines Dirigenten, über dessen Gewinn wir uns in dem gleichen Maße freuen, als die Nürnberger seinen Verlust beklagen. Verdienstlich war auch der von *Hanns Rohr* mit der Konzertgesellschaft für Chorgesang veranstaltete Hugo-Wolf-Abend, der neben der »Penthesilea« das Shakespearesche »Elfenlied«, den »Feuerreiter« und den Platenschen Hymnus »Christnacht« aus langem unverdientem Schlaf erweckte. — *Ellen Pancera* erregte starke Begeisterung bei dem übrigens recht verständnisvollen Publikum der Volkssinfoniekonzerte mit ihrem von feinsinniger

Virtuosität erfüllten Vortrag des Lisztschen Klavierkonzertes in A; man bedauert nur, daß die im Norden des Reiches und in England längst geschätzte Künstlerin erst jetzt den Weg zu uns gefunden hat. — An Neuem machte uns die Musikalische Akademie *(Hans Knappertsbusch)* mit der sinfonischen Suite »Tag und Nacht« (Sopransolo: *Johanna Hesse*) und der »Fantasia ecstatica« für Klavier *(Joseph Pembaur)* und Streichorchester von *Emil Schennich*, dem Direktor der Innsbrucker Musikschule, bekannt, Werke, die zwei ganz verschiedenen Sphären angehören: dort der liebenswerte Ausdruck der nachromantischen Kunstauffassung, hier das Abstrakte, Asketische des Charakters, das Zerrissene und Zerklüftete der Form. — Ein Kompositionsabend des Nürnbergers *Karl Winkler* zeigte eine schöne Begabung, die sich vorzugsweise der Sprache von gestern bedient. — *Jan van Gilse* vermochte weniger als Autor seiner immerhin liebenswürdigen 4. Sinfonie zu interessieren, weit mehr dafür als ganz ausgezeichneter, geistvoller Dirigent. — *Siegfried Wagner* endlich stattete uns wieder einmal einen Besuch ab, bei dem er als Interpret von Werken dreier Generationen seiner Familie auftrat.

Hermann Nüßle

PETERSBURG: Nach längerem Stillstand scheint unser Konzertleben wieder einen recht erfreulichen Verlauf zu nehmen. Als eigentliches Zentrum unseres Musiklebens ist wohl die Akademische Philharmonie zu betrachten. Dieses verdienstvolle Institut vermittelt uns nicht nur die Bekanntschaft mit einheimischem Schaffen und Künstlern, sondern gibt auch uns die Möglichkeit ausländische Größen zu bewundern. Mitte Oktober sahen wir *Oskar Fried*, der, übermüdet nach einem längeren Aufenthalt in Moskau seine eminente Dirigentenbegabung hier leider nicht zur vollen Geltung brachte. Das »große Ereignis« sind drei Klavierabende von *Egon Petri* sowie sein einmaliges Auftreten mit dem Philharmonischen Orchester. Einstimmig behaupten alle Sachverständigen, daß eine derartig vollkommene technische Meisterschaft, gepaart mit größter künstlerischer Reife hier seit langem nicht mehr erlebt worden sei. Großen Eindruck hinterließ Egon Petris geniale Bach-Interpretation, sowie seine großzügige pianistische Ausführung des b-moll Konzerts von Tschaikowskij.

Eugen Braudo

ROSTOCK: Mit der Uraufführung des »Schmied von Marienburg« war ein dreitägiges Fest zu Ehren *Siegfried Wagners* verknüpft, der im Konzertverein neben Werken seines Vaters (Siegfried-Idyll) und Großvaters (Orpheus) eigene Schöpfungen, das entzückende Vorspiel zum »Hütchen« und die am 15. Dezember in München erstmals aufgeführte sinfonische Dichtung »Glück« dirigierte. Im »Glück« verbindet Siegfried Wagner den poetischen Leitgedanken mit einfach musikalischen Formen der Variation. Vor Beginn der beiden Tonstücke erläuterte er mit kurzen Worten den Inhalt. Dieses vom Schöpfer selber gesprochene »Programm« erleichterte dem Zuhörer das Verständnis wesentlich. Am Vorabend war Siegfried Wagner auch als Redner vor den Rostockern erschienen; er las in einfach schlichter Weise aus seinen 1923 erschienenen »Erinnerungen« über die letzten Jahre seines Vaters und über Bayreuth, wobei er gelegentlich ernste und heitere Zwischenbemerkungen und Ergänzungen einschaltete. — Aus dem übrigen Konzertleben ist ein schöner Schubert-Abend hervorzuheben, wo *Wolfgang Rosenthal* die »Winterreise« sang und das Orchester unter *W. Freund* die C-dur Sinfonie spielte. Von dem *Ashauerquartett* des städtischen Orchesters wurden Kammermusikvorträge veranstaltet. Kapellmeister *K. Reise*, der sich um die Hebung des Männergesangs in Rostock große Verdienste erwarb, hatte mit der Erstaufführung von Fritz Volbachs »Laurins Rosengarten« solchen Erfolg, daß er das Werk in einer Morgenfeier wiederholen und mit seiner Sängerschar eine Gastfahrt nach Schwerin unternehmen durfte. *Richard Schubert*, der sich in den Vorjahren als Walter Stolzing, Jung Siegfried und Tristan einen großen Kreis von Verehrern ersungen, hatte mit einem Lieder- und Arienabend einen außergewöhnlichen Erfolg. Auf die »Arien« zu Klavierbegleitung möchte man freilich lieber verzichten. Endlich ist eine Aufführung von Händels »Messias« unter dem städtischen Musikdirektor *Heinrich Schulz* zu erwähnen. *Wolfgang Golther*

WIESBADEN: Eine etwas karge Ausbeute. Solistenkonzerte fanden nicht statt — außer zwei Klavierabenden unseres glänzenden Virtuosen *Cornelius Czarniawski*; der »Verein der Künstler und Kunstfreunde« hofft auf bessere Zeiten im neuen Jahr; die Chorvereine (mit Ausnahme der Kirchenchöre) fallen mit ihren Proben, und also auch mit

ihren Aufführungen, unter die »verbotenen Volksansammlungen«. Orchester gelten als ungefährlich. Die Kurkapelle unter *Karl Schurichts* Leitung brachte wohlgelungene Darbietungen von Beethoven- und Brahms-Werken; dazu die »Fantastische Sinfonie« von Berlioz; Mahlers »Fünfte«; die Straußsche »Alpensinfonie« usw. Neuheiten waren: Rudi Stephans »Musik für Violine mit Orchester«, — eine modern-anregsame Tonsprache, die dem wirren kämpferischen Wesen der Zeit entspricht, in der sie entstand; und Paul Gräners »Musik am Abend«, deren Konzeption man keine rechte Legitimität zutraut: sie scheint am Abend ganz friedlich-nachromantisch erfunden und erst am Morgen etwas gewollt-modern zurechtgestutzt. Die russischen Gastdirigenten kamen uns zumeist russisch: *Kitschin* mit der kecken 4. Sinfonie von Glasunoff, und *Efrem Kurtz* mit Rimskij-Korssakoffs farbenreicher »Scheherazade« und Mussorgskijs »Eine Nacht auf dem Kahlenberg« —: dies hat aber mit dem Kahlenberg bei Wien leider nichts zu tun; es handelt sich um einen russischen kahlen Berg, auf dem in der Hexensabbatnacht der Teufel (für Mussorgskijs Verhältnisse ein noch ziemlich gesitteter Teufel) los ist! *Otto Dorn*

ZÜRICH: Die Aufführung einer neuen »*Symphonie mimée*«, betitelt »Horace victorieux«, des in Paris lebenden Schweizer Komponisten *Arthur Honnegger* bildete die Sensation des letzten Züricher Abonnementskonzertes. Daß selbst ein *Volkmar Andreae* der sich für die Schöpfung einsetzte, das Ungewöhnliche voll erfaßte, bewies die von ihm empfundene Notwendigkeit einer spontanen Einführung unmittelbar vor dem Erklingen des Werkes, bewies ferner sein Angebot, das Opus im selben Konzerte noch ein zweites Mal zu spielen. Arthur Honnegger galt bis anhin als feinnerviger Stimmungsmusiker mit entschiedenen Tendenzen zu Debussy. Seine Vertonung der von Corneille in ideale dramatische Form gegossenen Legende vom Kampfe der Horatier mit den Kuriatiern legt das Schwergewicht auf die brutale, vor keiner noch so grausamen Dissonanz zurückschreckenden Schilderung des Kampfes und erreicht klangliche Ungeheuerlichkeiten, die leider auch zahlreiche erlesene Schönheiten der Partitur vergessen lassen. Die Aufnahme war denn auch sehr geteilt und es bleibt wohl der mildernden Zeit vorbehalten, über Wert oder Unwert das Urteil zu sprechen.

Gebhard Reiner

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die zweite Gruppe der »Köpfe im Profil« illustrieren wir durch die Bildnisse der drei in diesem Heft behandelten Künstler. Unsere Beilagen veranschaulichen Wesen und Erscheinung in vorbildlicher Weise. Das Porträt des Generalmusikdirektors *Erich Kleiber* stammt von A. Spitzer, dem Verfasser des aufschlußreichen Aufsatzes; die vier Bilder des Regisseurs *Hanns Niedecken-Gebhard* sind dem Zeichenstift von Frau Hela Peters-Ebbecke in Göttingen zu verdanken, die den Künstler im Feuer seiner Regietätigkeit verlebendigt hat; *Walter Giesekings* Bildnis ist eine der hochwertigen Aufnahmen des Berliner photographischen Ateliers Suse Byk, dessen Spezialität das Künstlerlichtbild ist. — Das *Beethoven-Denkmal in Nürnberg*, das einer Stiftung der verstorbenen Klavierlehrerin Cäcilie Schüler seine Entstehung verdankt und vor kurzem vor dem Haupteingang des Stadttheaters enthüllt wurde, ist eine Schöpfung des fränkischen Bildhauers *Konrad Roth*. Die Aufstellung des Denkmals scheint in stilistischer Hinsicht doppelt verfehlt. Zunächst ist das Theater kein Platz für Beethoven, und dann schneiden sich die scharfen, harten Linien des Sehringschen Jugendstilbaus, an sich ein störender Fremdkörper in dem schönen gotischen Stadtbild Nürnbergs, empfindlich mit den weichen Konturen des Denkmals. Roth hat sich die Lithographie der Danhauserschen Totenmaske zum Vorwurf genommen, deren von Bitternis und Schmerz durchfurchte Linien ihm auch Symbol der fast schon gebrochenen Körperlinie gewesen ist. Das Bildwerk, von allem Pathos frei, auf monumentale Wirkungen verzichtend, dafür die menschliche Seite betonend, darf zu den gelungensten Schöpfungen moderner Beethoven-Darstellungen gezählt werden.

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

BASEL: *Georg Haesers* neue Oper »Taugenichts« gelangte am Stadttheater zur Uraufführung. Eine neue Oper von *Pierre Maurice* »Andromeda« steht noch in Aussicht.

BAYREUTH: *Siegfried Wagner* hat in letzter Zeit eine Reihe neuer Kompositionen geschrieben: die Opern »Rainulf und Adelasla« und »Die heilige Linde«, die sinfonische Dichtung »Glück« und das Orchesterscherzo »Und wenn die Welt voll Teufel wär ...«

DESSAU: Franz v. Hößlin hat für die diesjährige Spielzeit des Dessauer Friedrich-Theaters eine Neugestaltung von *Claudio Monteverdis* »Orfeo« (1607) (durch *Carl Orff)* zur Uraufführung erworben.

DUISBURG: Das Stadttheater erwarb *Weismanns* jüngste Oper »*Traumspiel*« (nach Motiven des gleichnamigen Schauspiels von Strindberg) zur Uraufführung.

KÖLN: Am 22. Februar findet die Uraufführung von *Schrekers* »*Irrelohe*« statt.

MÜNCHEN: *Georg Vollerthun*, den vor allem seine warmblütige Lyrik bekannt gemacht hat, legt die letzte Hand an eine neue Opernpartitur. »*Island*« ist der Name dieses Werkes; der Text stammt von *Berta Thiersch*.

STUTTGART: Das Württembergische Landestheater hat das dramatische Gedicht »Limo« von *Alfons Paquet*, mit Musik von *Bruno Stürmer*, zur Uraufführung angenommen.

WIEN: *Erich W. Korngold* arbeitet an einer neuen Oper, deren Buch, wie schon das von »Violanta«, von *Hans Müller* stammt. Das Werk soll zu Beginn der nächsten Saison an der Wiener Staatsoper zur Uraufführung gelangen. —

Franz Léhar arbeitet gegenwärtig an einer lyrischen Oper für die Metropolitan-Oper in Neuyork. Eines der populärsten Melodramen Amerikas »Die Romanze« wird in eine neue Fassung gebracht. Die Hauptrolle dieser Oper, die in der nächsten Saison zur Uraufführung kommen soll, wird *Marie Jeritza* in Neuyork in deutscher Sprache kreieren.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: *Die Zukunft der Großen Volksoper ist gesichert.* Sie hat das Theater des Westens auf zwanzig Jahre gepachtet, die Konzession für zehn Jahre auf das Haus bekommen, und sie wird durch Umbau dem Zuschauerraum einen behaglicheren und mit dem künstlerischen Ehrgeiz des Bühnenbildes korrespondierenden Charakter geben. Die Volksoper arbeitet augenblicklich an »Boris Godunoff«, der unter *Szenkars* musikalischer, D'Arnals Spielleitung nach Georg Salters Bühnenentwürfen herausgebracht wird. Auf Boris Godunoff folgt Händels »Rodelinde« (Regie und Dekoration Strohbach, musikalische Leitung: *Straßer*), »Siegfried« mit *Urlus* unter *Zweig*, dann »Don Giovanni« (Strohbach, Szenkar) und die drei Hindemith-Einakter (Szenkar-Straßer), später noch »Meistersinger« und der »Wildschütz«. Für die nächste Spielzeit wurde für Choreographie und Pantomime *Nini Willenz* vom Darmstädter Landestheater verpflichtet.

ELBERFELD: Eine neue Bühnenmusik zu Shakespeares »Wie es Euch gefällt« von *E. Hans Schmidt*, einem aus der Berliner Hochschule hervorgegangenen Schüler Franz Schrekers, gelangte anläßlich einer Neueinstudierung des Werkes an den Vereinigten Stadttheatern zur Erstaufführung.

LEMBERG: Nach mehr als zehnjähriger Pause kamen »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Fliegende Holländer« und »Walküre« neueinstudiert heraus.

NÜRNBERG: *Hugo Kauns* Oper »Der Fremde« gelangte am Stadttheater unter Leitung von *M. Pitteroff* zur Erstaufführung.

KONZERT

BERLIN: In der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche brachte *Fritz Heitmann* mit der von ihm geleiteten Berliner Motettenvereinigung die Christmotette »Die Geburt Jesu« von Waldemar v. Baußnern zur Berliner Erstaufführung.

DRESDEN: In den bisherigen Sinfoniekonzerten der *Dresdener Staatskapelle* unter Leitung von *Fritz Busch* kamen folgende Neuheiten zur Uraufführung: *Kurt Striegler:* Rondo burlesk (Werk 50), *Hans Gál:* »Mors et vita« für Chor und Orchester, *Adolf Busch:* Lustspielouvertüre, *Richard Strauß:* Tanzsuite. In den Konzerten der zweiten Winterhälfte finden noch folgende Aufführungen statt: *Ernst Křenek:* Klavierkonzert (Solist: Eduard Erdmann), *Heinrich Kaminski:* Concerto grosso (Erstaufführung), *Paul Büttner:* ein Werk für kleines Orchester, Solo und Kinderchor, *Hermann Ambrosius:* Faust-Szenen für Chor und Orchester.

ELBERFELD: Der Dirigent der *Elberfelder Konzert-Gesellschaft Hermann v. Schmeidel* hat auch die Leitung der Barmer Konzert-Gesellschaft übernommen.

An örtlichen *Erstaufführungen* der Elberfelder Konzert-Gesellschaft sind unter vielem anderen vor sich gegangen: Mozart: Kantate »Dir, Seele des Weltalls«. Krönungsmesse, C-dur. Schubert: Tragische Sinfonie, c-moll. Bruckner: 8. Sinfonie. Hermann Grabner: Bläsersuite »Perkeo«. Heinrich Kaminski: Der 130. Psalm, a cappella.
Uraufführungen: Kaminski: Motette »O Herre Gott«, für achtstimmigen Doppelchor und Orgel. Toccata für Orgel (Günter Ramin). Das weitere Programm zeigt unter anderem an: Hermann Grabner: Weihnachts-Oratorium. Gerhard v. Keußler: Sinfonie an den Tod. Braunfels: Tedeum und »Phantastische Erscheinungen«.
Das Programm der *Barmer Konzert-Gesellschaft* bringt u. a.: Paul Hindemith: Kammermusik, op. 24. Ernst Křenek: Sinfonische Musik. Ernst Toch: Tanzsuite für Kammerorchester, »Die chinesische Flöte«, für Sopran und Kammerorchester.

GERA: Die Reußische Kapelle unter Ralph Meyer brachte jüngst ein interessantes Orchesterstück »Wagen und Zagen« von *Reinhold Wolff* zur Uraufführung.

TÜBINGEN: Im Musikinstitut der Universität Tübingen wurde als zweites Konzert dieses Winters ein Liederabend veranstaltet, der je eine Gruppe Lieder von *Armin Knab, Richard Wetz, Joseph Haas* (Zyklus »Frühling«) und *Karl Hasse* brachte, mit denen *Cläre v. Conta* (Erfurt) sich einen vollen Erfolg errang.

ZAGREB: Der kroatische Komponist *Josip Štolcer*, Professor der Zagreber Musikakademie, komponiert gegenwärtig eine Sinfonie für großes Orchester, die den Titel »*Prasimfonija*« (Ursinfonie) führen wird, und ein »*Mysterium*« für Orgel, Orchester und Chor ist. Diese Komposition, zu der der Komponist auch den Text schrieb, ist als religiöses Bühnenwerk gedacht. — Der Komponist *F. S. Vilhar* hat seine bisher unveröffentlichten Liederkompositionen unter dem Titel »*Nove diulabije*« in Druck gegeben.

ZÜRICH: *Hermann Suter* hat ein großes Oratorium komponiert, dem als Text der gewöhnlich als »Sonnengesang« bezeichnete »Cantico delle creature« aus den Laudi di San Francisco d'Assisi zugrunde liegt.

TAGESCHRONIK

Herr *M. Broesike-Schoen* in Dresden, der Mitarbeiter unserer »Musik«, ist zur Zeit mit der Niederschrift einer *Geschichte der komischen Oper* beschäftigt, die er für die Deutsche Verlags-Anstalt und in deren Auftrag schreibt. Das Werk ist auf zwei Bände angelegt, von denen zunächst der zweite Band unter dem Titel: »*Die komische Oper seit Mozart bis zur Gegenwart*« vermutlich noch in diesem Jahr erscheinen wird.
Im *Prozeß Stiedry kontra Staatsoper* wurde auch in der zweiten Instanz, beim Oberschiedsgericht, Stiedrys Klage kostenpflichtig abgewiesen.
Ernst Praetorius wurde anläßlich der Angliederung des zweiten Hauses für den Rest der Spielzeit der Berliner Staatsoper verpflichtet. Eine Entscheidung über die Besetzung des ersten Kapellmeisterpostens als Ersatz Stiedrys ist noch nicht gefallen.
Rudolf Krasselt wurde als Generalmusikdirektor für die städtischen Bühnen in *Hannover* auf Lebenszeit verpflichtet.
Die Leitung der *Stockholmer Oper* liegt fortan in den Händen *John Forsells.*
Zum 70. Geburtstag von Theodor v. Frimmel. Dr. Theodor v. Frimmel, der hervorragende Wiener Kunstgelehrte, konnte seinen 70. Geburtstag begehen. Der Forscher hat sich auf zwei Gebieten besonders hervorgetan, die, weit voneinander liegend, durch seine Persönlichkeit verbunden werden: das Fach der Gemäldekunde und das der Beethoven-Forschung. Mit einer kritischen Arbeit über Dürers Apokalypse hat sich Frimmel, der ursprünglich Arzt war, die kunsthistorischen Sporen verdient. Er trat dann beim Wiener Hofmuseum ein und wurde Direktor der Schönbornschen und Harrachschen Galerien. Der musikalische Mann aber widmete eine nicht geringere Kennerschaft der Erforschung des Lebens Beethovens. Allbekannt ist seine populäre Biographie des Meisters. Als Mittelpunkt der Beethoven-Forschung begründete Frimmel das Beethoven-Jahrbuch und ließ in der Folge eine ganze Reihe von Bänden zur Beethoven-Forschung erscheinen, die ihn auch hier als spürsinnigen Philologen zeigen.
Am 1. Februar 1924 konnte der Verlag *Ernst Eulenburg* in Leipzig das Fest seines *50jährigen Bestehens* feiern. Der Begründer lebt noch.
Carl Johann Perl (Dresden) bereitet eine Herausgabe der Violinwerke von *Johann Jakob Walther* (geb. 1650) vor. Die »Scherzi da violino solo« und der »Hortulus chelicus« sollen im Laufe des Jahres 1924 in einem deutschen Verlag erscheinen.
Die Max-Reger-Gesellschaft hatte am 20. Dezember in Leipzig eine außerordentliche Mit-

gliederversammlung, die an Stelle der beiden verhinderten Vorsitzenden von dem Schriftführer Dr. Adolf Spemann, Stuttgart, geleitet wurde.

Nach der Überführung des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg auf die Betriebsaktiengesellschaft und dem Wechsel in deren Mehrheit und Leitung war es, wie erinnerlich, zwischen der Stadt Berlin als der Rechtsnachfolgerin der Stadtgemeinde Charlottenburg und der neuen Gesellschaft zu Meinungsverschiedenheiten wegen des Theaterbesitzes und insbesondere des Theaterfundus gekommen. Die deswegen eingeleiteten Vergleichsverhandlungen, die zunächst einen günstigen Verlauf nahmen, sind jedoch schließlich an der ablehnenden Haltung der führenden Gruppe innerhalb der Betriebsgesellschaft gescheitert. Der Berliner Magistrat hat daher, um seine Rechte zu wahren, den Prozeßweg gegen die Gesellschaft beschritten.

Ein Stadttheater ohne Defizit. Wie sich aus seinem Bilanzabschluß ergibt, hat das *Aachener Stadttheater* (Intendant *Francesco Sioli*, musikalische Oberleitung *Erich Orthmann*) während der ersten Monate der neuen Spielzeit ohne Fehlbetrag gearbeitet. Es dürfte im deutschen Theaterwesen immerhin zu den seltenen Fällen zählen, daß ein mit künstlerischem Ernst geleitetes städtisches Theater ohne städtische Zuschüsse auskommen kann.

Ein neues Industrietheater für die Städte Gladbeck, Sterkrade, Osterfeld und Oberhausen wurde dieser Tage im umgebauten Stadttheater in Oberhausen eingeweiht. Die künstlerische Leitung liegt n den Händen des Intendanten *Müller-Stein.*

Beethoven-Gedenktafel in Prag. Mit der Lösung einer interessanten Frage beschäftigt sich das Denkmalsamt der Stadt Prag. Es hat sicherzustellen, ob das Haus Nr. 11 mit dem Hause »Zum goldenen Einhorn« identisch ist. In dem letztgenannten Hause hat nämlich Beethoven während seines Prager Aufenthaltes gewohnt. Nun soll an diesem Hause eine Beethoven-Gedenktafel eingesetzt werden.

Erwerb eines berühmten Mozart-Bildnisses durch Österreich. In der internationalen Kunstwelt interessiert man sich gegenwärtig für den Kampf der sich um den Besitz eines berühmten Mozart-Bildnisses abspielt. Es handelt sich um das 1764 von Zoffani — einem aus Regensburg nach England eingewanderten Künstler, der indes als der englischen Schule zugehörig und als englischer Hofmaler gilt — gemalte Jugendbildnis Mozarts, das den Namen »*Mozart mit dem Nachtigallennest*« führt und das Mozart als Achtjährigen während seiner großen Auslandskunstreise (1763 bis 1766) zeigt. Um den Besitz dieses wertvollen Gemäldes, das gegenwärtig einer englischen Familie Turner gehört, bemühen sich amerikanische Kunstfreunde, die große Dollarsummen dafür bieten. Mit Hilfe der österreichischen Regierung, der Londoner Gesandtschaft, des Salzburger Landtags und der Gemeinde Salzburg ist jedoch das Salzburger Mozart-Haus, das naturgemäß das lebhafteste Interesse hat, das für seine Sammlungen wichtige Gemälde in seinen Besitz zu bringen, mit Amerika in den Wettbewerb um den Kauf des Bildes getreten. Ein großer Teil der nötigen Mittel ist bereits vorhanden, der Rest soll durch Spenden von Kunstfreunden aufgebracht werden, so daß die Aussicht besteht, das Bild der alten Welt zu erhalten und für den Wallfahrtsort aller Konzertfreunde, für das Salzburger Mozarteum, zu erwerben.

Im Zusammenhang mit der *Reform der Russischen kunstwissenschaftlichen Akademie* (Leiter: *Leonid Sabaneieff*) wurden dort in der Musikalischen Sektion eine Subsektion für musikalische Theorie (Leiter: Prof. *Victor Belaieff*) und eine für Musikgeschichte (Leiter: Prof. *Constantin Kusnetzoff*) eingerichtet. Das Staatsinstitut für Musikwissenschaft ist geschlossen worden.

AUS DEM VERLAG

Die kritischen Gesamtausgaben der musikalischen Klassiker, in deren Beständen seit dem Ausbruch des Weltkrieges erhebliche Lücken entstanden waren, sollen jetzt wieder frisch ergänzt werden. Der Neudruck einer stattlichen Reihe von Bänden erfordert naturgemäß eine großzügige Finanzierung. Der *Verlag Breitkopf & Härtel* in Leipzig hat jetzt in allen Ländern eine Subskription eröffnet und übermittelt Interessenten Zeichnungsscheine und nähere Auskunft.

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Unter den Auspizien der Gesellschaft findet am 31. Mai, 1. und 2. Juni 1924 in Prag ein Musikfest mit neuen Orchesterwerken statt. Die tschechoslowakische Regierung gewährt den Teilnehmern an diesem Feste eine Ermäßigung von 50 Prozent auf allen Linien

der tschechoslowakischen Eisenbahnen und eine Ermäßigung von 50 Prozent für das Paßvisum. Diese Vergünstigungen erstrecken sich nicht nur auf aktive Teilnehmer an den Aufführungen, sondern auch auf alle Konzertbesucher. Wer von dieser Vergünstigung Gebrauch machen will, wird ersucht, sich bis zum 31. März in der Geschäftsstelle der Sektion Deutschland anzumelden, Berlin W 30, Bayerischer Platz 13/14 (Buchladen Benedikt Lachmann). *Hugo Leichtentritt*

TODESNACHRICHTEN

BOURGEMONT: Hier starb dieser Tage der Benediktiner Dom. *Joseph Pothier*, der bedeutendste Kenner des gregorianischen Chorals, der die Leitung der Editio Vaticana des Chorals hatte und jahrzehntelang in der »Paléographie Musicale« für den authentischen Choral gegenüber der Editio Medicaeo, die bis auf Pius X. offiziell vorgeschrieben war, gearbeitet hat. Er wurde am 7. Dezember 1835 zu Bourgemont in Frankreich geboren. Im Jahre 1860 legte er in der Benediktinerabtei Solesmes die Gelübde ab und 1898 wurde er Abt von Saint Vandrille.

BUDAPEST: Einer der bedeutendsten ungarischen Komponisten, *Pankraz Kacsoh*, ist gestorben. Kacsoh ist besonders durch seine Kammermusikkompositionen bekannt geworden. Viel gespielt wurde auch seine Musik zu dem Epos des ungarischen Dichters Petöfis »Janos vitez«. Seine nachgelassene Oper »Dorothea« wird im Frühjahr 1924 in der Budapester Nationaloper zur Uraufführung gelangen.

DÜSSELDORF: *Karl Panzner*, der Düsseldorfer Generalmusikdirektor, ist im Alter von 57 Jahren gestorben. 14 Jahre lang lag die Leitung des musikalischen Lebens der niederrheinischen Stadt in seinen Händen. Vorher war er — als Operndirigent — in Sondershausen, Elberfeld, Leipzig und Bremen.

FRANKFURT a. M.: *Otfried Hagen*, der ehemalige Heldentenor des Braunschweiger Landestheaters, ist nach schwerem Leiden gestorben.

HAMBURG: Prof. Dr. h. c. *Richard Barth* †. Ein reiches Künstlerleben ist dahingegangen. Der, mit dem Brahms Konzertreisen auch nach Holland unternahm, wobei des Meisters Violinkonzert zuerst erklang, zu dem Brahms noch kurz vor seinem Tode bekannte: »So hat mir keiner meine Sachen wieder gespielt wie Sie«, der als Dirigent der Hamburger Philharmonischen Konzerte und Singakademie einer der Hauptträger der Brahmsperiode werden sollte, hat seine Augen für immer geschlossen. 1850 in Großwanzleben, Provinz Sachsen, geboren, begann er, vierjährig, das Geigenspiel und wurde, als er sich bei einem Unglücksfall die Hand schwer verletzte, Linksgeiger. Die Königin von Hannover, die zufällig das Barthsche Haus betrat und des Knaben Spiel vernahm, vermittelte ihm den Unterricht Joachims. Unter Julius Otto Grimm wurde der Siebzehnjährige Konzertmeister in Münster und war in Brahmsens Freundeskreis am Rhein beim Probe- und Einspielen fast aller neuentstandenen Werke des Meisters in erster Linie beteiligt. Die mit größtem Erfolg begonnene Solistenlaufbahn wurde jählings abgebrochen infolge einer Nervenentzündung der linken Hand; fortan führte er die erste Geige nur noch in Kammermusiken. Er folgte einem Rufe nach Marburg als Universitätsmusikdirektor unvergeßlichen Wirkens. 7 Jahre darauf berief ihn Hamburg als Leiter der Philharmonischen Konzerte, der Singakademie, des Lehrergesangvereins, den er in Berlin, Dresden, Wien, Zürich, Basel zu ehrenvollsten Siegen führte — stets, selbst Werke wie Beethovens Missa, auswendig dirigierend — und als Direktor des von Bernuthschen Konservatoriums. Ungeheuer war die Arbeitslast. »Man soll das Unmögliche von sich verlangen, um das Höchste zu erreichen,« lautete einer seiner Lebensgrundsätze. Aufrichtig und streng als Mensch wie als Künstler bis zur Unerbittlichkeit wurde er ein Erzieher oder ein Stein des Anstoßes für die Tausende, mit denen er in Berührung kam. Die Echtheit und unbedingte Lauterkeit seines Wesens lebt fort in seinen Violinsonaten, seinem Trio, dem vom Berliner Bentz-Quartett eben erst vielerorts mit starkem Erfolg gespielten Streichquartett. Eine vorzüglich geschriebene, an wertvollen Kunst- und Künstlererinnerungen überreiche Selbstbiographie liegt abgeschlossen vor. In Marburg, seinem Alterssitz, fand er die letzte Ruhestätte. *Hermann Stephani*

MAILAND: Der langjährige Direktor des Konservatoriums *Giuseppe Galignani* beging am 14. Dezember Selbstmord. Geboren 1851 in Faenza wurde er 1884 Direktor der Domkapelle in Mailand, 1890 des Konservatoriums in Parma, 1897 auf Empfehlung Verdis in Mailand. Soeben war er auf Grund des neuen Alters- und Abbaugesetzes pensioniert worden. Von seinen fünf Opern hatte nur »Nestorio« (Scalatheater 1890) Erfolg.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Beethoven: Sinfonie Nr 9. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.

Couperin: Tanzsuite — s. Strauß.

Delius, Frederik: Eventyr. Once upon a time. Ballad. Part. Augener, London.

Mozart: Jupiter-Sinfonie. Lichtdruck der Handschrift. Wiener Philharm. Verl.

Müller-Hartmann, Rob.: op. 14. Leonce und Lena. Ouvertüre. Rahter, Leipzig.

Petyrek, Felix (Berlin): Sinfonietta, noch ungedruckt.

Schönberg, Arnold: op. 9, Kammersinfonie. Für Klavier bearb. von E. Steuermann. Univers.-Edit., Wien.

Schreker, Franz: Der Geburtstag der Infantin. Suite nach O. Wildes Novelle. Univers.-Edit., Wien.

Schumann, Rob.: op. 97, Sinfonie Nr 3 (Es). Kleine Part. Wiener Philharm. Verl.

Seckles, Bernhard: Gesichte. Fantastische Miniaturen. Leuckart, Leipzig.

Strauß, Rich.: Tod und Verklärung. Sinfon. Dichtung. Lichtdruck der Handschrift. Wiener Philharm. Verl.

—: Tanzsuite aus Klavierstücken von Fr. Couperin zusammengestellt u. f. kl. Orch. bearb. Ad. Fürstner, Berlin.

Wagner, Siegfried: Glück. Sinfonische Dichtung. M. Brockhaus, Leipzig.

—: Und ob die Welt voll Teufel wär. Scherzo. Ders. Verlag.

Waltershausen, H. W. v. (München): Apokalyptische Sinfonie, noch ungedruckt.

b) Kammermusik

Hoyer, Karl: op. 31, Sonate (D) f. Flöte u. Klav. Zimmermann, Leipzig.

Rieti, Vittorio: Variationi sopra un tema cinese p. Viol. e Pft. Univers.-Edit., Wien.

Rietsch, Heinrich (Prof. Dr., Prag): Streichquartett (Es) noch ungedruckt.

Scheunemann, Max: op. 9, Nr 1 Sonate (G) für Viol. u. Pfte. Rhein. Musik-Verl., Essen.

Schönberg, Arnold: op. 10, Zweites Streichquart. F. Pfte. zu 4 Hdn., bearb. v. F. Greissle. Univers.-Edit., Wien.

Straumann, Bruno: op. 5, Sonate (D), f. Viol. u. Pfte. Hug, Leipzig und Zürich.

Stürmer, Bruno: op. 9, Suite (g), f. 9 Soloinstr. (Fl., Ob., Klav., Fag. u. Streichquint.). Schott, Mainz.

Zilcher, Hermann: op. 49, Schmerzliches Adagio f. Klarin. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Casella, A.: A notte alta. Poëma p. Pfte e Orch. Ricordi, Milano.

Fano, G. A.: Il technicismo delle scale (semplici, doppie, diatoniche e cromatiche) per lo studio del Pfte. (auch mit dtsch. Text). Ricordi, Milano.

Grosz, Wilhelm: op. 16, Kleine Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Kletzki, Paul: op. 4, Drei Präludien f. Klav. Simrock, Leipzig.

Křenek, Ernst: op. 18, Klavierkonzert (fis). Univers.-Edit., Wien.

Marcello, Benedetto: Konzert f. Oboe, bearb. u. hrsg. von R. Lauschmann. Ausg. mit Klav. Rob. Forberg, Leipzig.

Nellius, Georg: op. 17, Immortellen. Ein Blütenstrauß auf Karl Storcks Grab. Thema mit 14 Veränderungen f. Pfte. Sauerländer Musik-Verl., Neheim.

Raasted, N. O.: op. 33, Dritte Sonate (d) f. Orgel. Leuckart, Leipzig.

Schnirlin, Ossip: Klassische Hefte f. Viol. u. Pfte. Simrock, Berlin u. Leipzig.

Scott, Cyrill: Miniatures p. Piano. B. Schotts Söhne, Mainz.

Tartini, Gius.: Der Teufelstriller. Sonate (g). F. Viol. u. Pfte. bearb. v. H. Kauder. Univers.-Edit., Wien.

Viotti, J. B.: Violinkonzert Nr 29 (e). F. Viol. u. Pfte. bearb. v. H. Marteau. Steingräber, Leipzig.

Weigl, Bruno: op. 29, Zwei Stücke f. Violine u. Klavier. Leuckart, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Bucharoff, Simon: Sakara. Große Oper in 3 Akten. Klav.-A. Steingräber, Leipzig.

Schjeldrup, Gerhard (Benediktbeuern): Liebesnächte. Drei Akte, noch ungedruckt.

Wellesz, Egon: op. 35, Alkestis. Drama in 1 Aufzug nach Eurypides von H. v. Hoffmannsthal. Klav.-A. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bach: Kaffeekantate. Lichtdruck der Handschrift. Wiener Philharm. Verl., Wien.

Fara, G.: Canti di Sardegna (L'anima del popolo Sardo). 37 Canzoni. Ricordi, Milano.
Kletzki, Paul: op. 5, Lieder aus einer kleinen Stadt. op. 6, Drei Gesänge für 1 Singst. mit Pfte. Simrock, Berlin.
Kodály, Zoltán (Budapest): Psalm 55 f. Chor u. Orch. noch ungedruckt.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix: op. 70, Elias. Oratorium. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl., Wien.
Nellius, Georg: op. 22, Vaterland. Ein Liederkreis für deutsche Männerchöre nach Ged. von M. Kahle. Sauerländer Musik-Verl., Neheim.
Pestalozzi, Heinrich: op. 42, Vier gemischte Chöre. Gebr. Hug, Leipzig.
Pfitzner, Hans: op. 33, Alte Weisen. Acht Gedichte von Gottfr. Keller f. Ges. mit Pfte. Ad. Fürstner, Berlin.
Presle, Jacques de la: Ce jardin clair; Le vent; Les heures. Poésies d'Emile Verhaeren. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Rasse, François: 55 leçons progressives dans toutes les clés av. accomp. de Piano. Lemoine, Paris.
Rinkens, Wilhelm: op. 31, Briefe zweier Liebenden. Ein Liederzyklus für Sopran und Bariton mit Pfte. Simrock, Berlin und Leipzig.
Schein, Joh. Herm.: Sämtliche Werke, hrsg. von A. Prüfer. Bd. 7, Opella nova. Geistl. Konzerte zu 3—6 St. F. d. prakt. Gebrauch bearb. von B. Engelke. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Straumann, Bruno: op. 6, Sieben Lieder aus Rükkerts Liebesfrühling f. Gesang mit Pfte.; op. 8, Im Alter. Vier Gesänge f. großen Männerchor. Gebr. Hug, Leipzig und Zürich.
Stuiber, Paul: op. 4, Vier Lieder f. Gesang mit Pfte.; op. 7, Drei Gedichte von Ricarda Huch f. eine mittl. St. m. Orch., Ausg. m. Klav. Leuckart, Leipzig.
Szymanowsky, Karol: op. 46, Fünf Gesänge m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Tiessen, Heinz: op. 24, Galgenlieder von Chr. Morgenstern, f. Ges. mit Pfte. Rhein. Musik-Verl., Essen.
Webern, Anton: op. 4, Fünf Lieder nach Gedichten von St. George. Univers.-Edit., Wien.
Williams, C. à Becket: Five impressions f. Pfte. Augener, London.

III. BÜCHER

Bach, Joh. Seb. — s. Werker.
Bach, Philipp Emanuel. Von Otto Vrieslander. R. Piper & Co., München.
Bekker, Paul — s. Neue Musik.
Bruckner. Erinnerungen an Anton Br. Von Friedrich Eckstein. Wiener Philharm. Verl., Wien.
Bruckners Chormusik von Kurt Singer. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
Dahms, Walter — s. Musik des Südens.
Deutsch — s. Gesangverein.
Eckstein, Friedrich — s. Bruckner.
Englisch. A Dictionary of old english music and instruments. By Jeffrey Pulver. Curwen & Sons, London.
Gal, Hans — s. Partiturlesen.
Gesangverein, Der deutsche. Von Siegfried Ochs. Max Hesse, Berlin.
Instrumente — s. Englisch; Modern.
Klaviertechnik. Das Wesen der Klaviertechnik. Von Leonid Kreutzer. Max Hesse, Berlin.
Melodielehre. Von Ernst Toch. Max Hesse, Berlin.
Modern music and its tendencies. By Rollo H. Myers. Kegan Paul, London.
Moderne Musikinstrumente, Die. Von Curt Sachs. Max Hesse, Berlin.
Molique. Bernhard Molique und seine Instrumentalkompositionen. Mit einem Verzeichnis aller nachweisbaren Werke Moliques und einem thematischen Katalog der wichtigsten Instrumentalkompositionen. Von Fritz Schröder. Berthold & Schwerdtner, Stuttgart.
Moser, Andreas — s. Violinspiel.
Mozart — s. Weingartner.
Mozart, W. A.: Bäsle-Briefe. Euphorion-Verl., Berlin.
Musik des Südens. Von Walter Dahms. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
Musikinstrumente — s. Modern.
Myers, Rollo H. — s. Modern music.
Neue Musik. Von Paul Bekker. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
Noble, Richmond — s. Shakespeare.
Ochs, Siegfried — s. Gesangverein.
Orgel, Die. Von Wilhelm Widmann. Kösel & Pustet, Kempten.
Orgelliteratur. Handbuch der O. Von Franz Sauer. Wiener Philharm. Verl., Wien.
Partiturenlesen. Anleitung zum P. Von Hans Gal. 6.—10. Tausend. Wiener Philharm. Verl., Wien.
Pulver, Jeffrey — s. Englisch.
Sachs, Curt — s. Moderne Musikinstrumente.
Sauer, Franz — s. Orgelliteratur.
Schröder, Fritz — s. Molique.
Shakespeare's use of song. By Richmond Noble. H. Milford, London.
Sinfonien — s. Weingartner.
Singer, Kurt — s. Bruckner.
Süden — s. Musik des Südens.
Toch, Ernst — s. Melodielehre.
Violinspiel. Geschichte des Violinspiels von Andreas Moser. Max Hesse, Berlin.
Vrieslander, Otto — s. Bach, Ph. Em.
Weingartner, Felix: Ratschläge für Aufführungen klassischer Sinfonien. Bd 3, Mozart. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Werker, Wilhelm: Bach-Studien. Bd 2. Die Matthäus-Passion. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Widmann, Wilhelm — s. Orgel.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DER LEBENSABEND FRIEDRICH SMETANAS

VON

ERNST RYCHNOVSKY-PRAG

Zum 100. Geburtstag Friedrich Smetanas (geb. am 2. März 1824) erscheint bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, im Rahmen der »Klassiker der Musik« ein Lebensbild des tschechischen Meisters aus der Feder von *Ernst Rychnovsky*. Es ist die erste vollständige Biographie, der wir unter erheblichen Kürzungen, für die der verfügbare Raum allein die Verantwortung trägt, die Schilderung des erschütternden Finales dieses tragischen Künstlerdaseins entnehmen.

Die Schriftleitung

... In der Nacht vom 19. auf den 20. Oktober 1874 verliert Smetana das Gehör auch auf dem linken Ohr. Von da an ist er ein völlig tauber Mann. Er hat im Theater nichts mehr zu suchen. Er geht. Am 31. Oktober wird Mayr, der routinierte, energische, von einem künstlerischen Ideal unbeschwerte Taktschläger, die utilité par excellence, vom Konsortium zum Direktor ernannt, und Adolf Čech (eigentlich Taussig) wird erster Kapellmeister.

Für Smetanas künstlerisches Schaffen hat der Verlust des Gehörs weitreichende Folgen. Befreit von den Miseren des Theaterbetriebes wendet er sich der Instrumentalmusik zu. Hier kann er sich ganz geben, braucht keine Rücksicht zu nehmen auf den Geschmack des Theaterpublikums, und so entsteht im Laufe der nächsten Jahre der sechsteilige, der Stadt Prag gewidmete sinfonische Zyklus »*Mein Vaterland*«. Am 18. November 1874 ist »Vyšehrad« beendet, am 8. Dezember die »Vltava« (»Moldau«), am 20. Februar 1875 die »Šárka«, am 18. Oktober 1875 »Aus Böhmens Hain und Flur«, am 13. Dezember 1878 »Tábor« und am 9. März 1879 »Blánik«.

Im Juli 1875 übersiedelt Smetana zu seinem Schwiegersohn Josef Schwarz nach Jabkenitz bei Jungbunzlau. Dieser Entschluß ist ihm nicht leicht geworden, aber er mußte gefaßt werden. Nicht bloß wegen der materiellen Notlage, in die Smetana infolge seiner kärglichen Einnahmen gerät, sondern auch deshalb, weil die Ärzte ihm vollständige Ruhe verordnen. Smetana läßt kein Mittel unversucht, um wieder gesund zu werden. Es sind unerhörte Martyrien, die er auf sich nimmt. Wochenlang lebt er in dichtverhängten, abgedunkelten Zimmern, deren Fußboden mit dicken Teppichen bedeckt sind, damit kein Laut zu ihm dringe. Er darf nicht lesen, nicht schreiben. Auch die geringste geistige Beschäftigung untersagen ihm die Ärzte. Dann rät man ihm, Spezialisten im Auslande aufzusuchen. Um ihm die Mittel für die Auslandsreise zu beschaffen, veranstaltet seine Schülerin Gräfin Kaunitz in ihren Salons ein Konzert, bei dem Aristokraten mitwirken, die durchwegs Smetanas Schüler waren. Am

4. April veranstaltet Smetana selbst ein großes Konzert, bei dem zuerst »Vyšehrad« und »Moldau« aufgeführt werden.
Aufs tiefste ergreifend ist, wie Smetana sich mit dem entsetzlichen Unglück, das ihn betroffen hat, und aus dem es, wie er nun weiß, keine Rettung mehr gibt, künstlerisch auseinandersetzt: er schreibt sein Quartett »*Aus meinem Leben*«, das er am 29. Dezember 1876 beendet. Die Vereinigung für Kammermusik schickt es Smetana zurück »wegen des zweifelhaften Stils und der unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten«. Erst 1879 wird es von Lachner, Pelikan, Krehan und Neruda im Konviktssaale zum ersten Male öffentlich gespielt. (Sein zweites Quartett in d-moll ist sechs Jahre später erschienen, zu einer Zeit, als die Krankheit Smetanas weit vorgeschritten war und der Geist sich zu trüben begann.)
In diese Zeit fällt die Aufführung von Smetanas Oper »*Der Kuß*«. Ursprünglich gedachte Smetana, sich der Opernkomposition erst zu widmen, bis er wieder genesen sein werde. Als er aber sehen mußte, daß der Genesungsprozeß, wenn überhaupt an einen solchen zu denken war, längere Zeit dauern könnte, beginnt er sich mit dem Sujet »Sebastian und Viola« zu beschäftigen, das ihm die Dichterin Elise Krasnohorska als Libretto bearbeitet. Aber noch während der Skizzierung zeigt sich, daß der Text zur Komposition noch nicht reif ist. Smetana wendet sich daher einem anderen Text zu, den ihm gleichfalls die Krasnohorska nach einer Novelle der Karolina Světla schreibt. Die Oper heißt »Der Kuß«. Smetana beginnt im Februar mit der Komposition, im Juli 1876 liegt die Partitur vollendet da.
Der 7. November 1876 ist der denkwürdige Tag der Uraufführung. Im Theater sind nur die Jungtschechen anwesend. Am Kapellmeisterpult, wo man bisher bei jeder Smetana-Premiere den Komponisten zu sehen gewohnt war, sitzt Adolf Čech. Der Freundeskreis Smetanas sieht der Premiere mit Bangen entgegen. Wer mag wissen, ob Smetana bei seiner Taubheit noch die Fähigkeit hat, wirkliche Musik zu schreiben, Musik, die ins Ohr geht, die logisch aufgebaut ist! Aber schon nach den ersten Takten weiß man, das Unglück hat ihn nicht vernichtet, sein inneres Ohr, sein Geist, sein Herz sind gesund. Der Erfolg der Oper ist durchschlagend. Smetana wird begeistert gerufen und erscheint endlich auf der Bühne. Ernst sich verneigend sieht er die Kränze, die ihm die Studentenschaft überreicht, aber den Jubel des Publikums hört er nicht. Am 14. November ist die Benefizvorstellung. Von der Galerie werden in den Zuschauerraum Flugblätter mit einem Gedicht von Jaroslav Vrchlicky herabgeworfen, auf der Bühne finden sich Abordnungen mit Kränzen ein, hinter der Szene überreicht man Smetana eine Ehrengabe. »Wahrlich, eine große Entlohnung für meine Bemühungen«, trägt Smetana in sein Tagebuch ein.
In die neue Ära Mayr fällt auch die Aufführung der nächsten Oper Smetanas »*Das Geheimnis*«. Die Premiere findet am 18. September 1878 statt und zieht

das tschechische Publikum beider Lager wieder herbei. Der Text auch zu dieser Oper stammt von Elise Krasnohorska. Die Aufnahme des Werkes ist sehr herzlich. Die dritte Aufführung, der Benefizabend Smetanas, weckt Begeisterung. »Daß Sie mit dem ›Geheimnis‹ zufrieden sind,« schreibt Smetana an Hostinsky, »hat mich gefreut. Bei solcher Arbeit ist es für einen tschechischen Komponisten eine über die Maßen schwere Aufgabe, seiner eigenen Überzeugung und den Forderungen des Publikums gerecht zu werden. Der Ruf nach Melodie bedeutet beim größeren Teil des Publikums so viel, daß es alle Gesänge ohne Anstrengung und ohne Sinn wiederholt, sobald es sie zum erstenmal im Theater gehört hat. Sobald es das nicht kann, gefällt die Oper schon nicht, ist schon verurteilt und der Komponist auch, denn ein anderes Theater, ein anderes Publikum, an das er appellieren könnte, hat er nicht. Welcher Komponist wird gleichgültig sein gegenüber dem Schicksal seines Werkes, das so viel Arbeit kostet? Und ich habe erkannt, wie wenig gebildet, musikalisch gebildet, unser Publikum ist, trotz aller Musikinstitute, Konzerte, Opern, Theatern, deren es sich in einer Stadt wie Prag von Jugend auf in großer Menge erfreut. Und da mir daran liegt, daß jedes meiner Werke sich am Repertoire erhalte und daß der tschechische Stil sich auch bei den übrigen Komponisten, die sich bisher noch wenig im nationalen Stil veruscht haben, befestige, muß ich meine Gelüste beim Komponieren verleugnen, muß sozusagen mich selbst verleugnen und in einem Dualismus schreiben, der mir eigentlich zuwider ist.«
Eine große Freude wird Smetana zuteil, als Anfang Mai 1880 *Liszt* Stimmen und Partitur des Quartetts »Aus meinem Leben« verlangt, um es in Weimar aufzuführen. Liszt kann sich sehr wohl in die traurige Lage Smetanas versetzen; den »hochgeehrten Freund« zu trösten ist der Zweck seiner Zeilen. »Trotz der schweren Prüfung Ihrer körperlichen Leiden bewahren Sie die geistige hohe Befriedigung, Bedeutsames in der Kunst und zu Ehren Böhmens geleistet zu haben. Der Name Friedrich Smetana bleibt in seinem Vaterlande dauernd festgestellt. Dies verbürgen unverkennbar Ihre Werke. Man lese nur den sinfonischen Zyklus ›Vlast‹ und das herrliche glänzend heroische Vorspiel zur ›Libuscha‹, deren Aufführung in anderen Städten als in Prag berechtigt und wünschenswert ist. Viele hämische Gegnerschaft hemmt meinen ›Einfluß‹ auf die Konzertdirektionen allenthalben: Indes werde ich nicht versäumen, den mir wohlgesinnten Dirigenten die Werke Smetanas besonders zu empfehlen.« Am 15. Mai wird das Quartett in Weimar gespielt. »Ihr prächtiges Quartett,« berichtet Liszt am 17. Mai dem tauben Freunde nach Prag, »hat uns wahrhaft erfreut. Vorgestern spielten es in vortrefflicher Weise die Herren Konzertmeister Kömpel, Grützmacher, Nagel und Freiberg bei der Frau Baronin von Hayendorf, wo sich der Großherzog, die Frau Erbgroßherzogin und die Prinzessin Elisabeth befanden und das Quartett applaudierten.« In seinen Liszt-Erinnerungen hält August Göllerich fest, daß Liszt

nach der Aufführung des Quartetts »tief ergriffen« urteilt: »Das ist ganz einfach sehr schön.« Liszt gedenkt bei dieser Gelegenheit nach Göllerich auch des Klaviertrios von Smetana und meint, »was Smetana verdiente, hat Dvořak geerntet«.

Indes nähert sich der Tag, da das tschechische Nationaltheater, die Erfüllung jahrzehntelanger Wünsche der Künstler, der Politiker, des Volkes, eröffnet werden soll. Das ist der Augenblick, wo Smetana »*Libuscha*«, sein vor neun Jahren für diesen feierlichen Anlaß geschriebenes Weihespiel, auf der Bühne sehen, wenn auch nicht mehr hören soll. Trotzdem »Libuscha« 1880 den vom Verein zur Erbauung des Nationaltheaters für die beste ernste Oper ausgeschriebenen Preis von 1000 Gulden erhalten hat, ist es noch gar nicht so sicher, daß sie als Eröffnungsvorstellung gegeben wird. Denn einflußreiche Kreise bemühen sich durchzusetzen, daß an Stelle der Oper Smetanas der »Dimitri« von Dvořak gegeben wird. Dem Widerstande Jakob Škardas, des Theaterintendanten, gelingt es, die Opposition gegen Smetana zu brechen und »Libuscha« durchzudrücken. Zeleny schildert die Schwierigkeiten der Inszenierung und Einstudierung. Zuerst wollte man die lebenden Bilder der Schlußapotheose durch gemalte Leinwand ersetzen, dann mußte erst der »Hlahol« seine Dienste anbieten, um den Chor zu verstärken. Die Zahl der Helfer wird jedoch mit der Begründung, daß nicht genug Kostüme vorhanden seien, reduziert, und schließlich will man Kürzungen und Textänderungen vornehmen. Das regt Smetana sehr auf; denn gerade in der »Libuscha« erreicht sein deklamatorischer Stil die höchste Vollendung. »Änderungen im Texte, die meine Deklamation in der Musik zerstören könnten, dulde ich nicht, und wenn der Text noch so wenig gefällt,« schreibt er ganz kategorisch an Čech. »Im übrigen ist ja die Übersetzung von Špindler, und der versteht doch tschechisch zu schreiben? Wenn es meine Musik nicht stört, können Sie in Gottes Namen andere Worte unterlegen, sonst nicht.«

Zu den Libuscha-Proben kommt Smetana nach Prag. Sie werden zuerst im Neuen Tschechischen Theater und dann im Nationaltheater gehalten, nachdem dieses die akustischen Proben mit Smetanas »Vyšehrad« und der Ouvertüre zur »Verkauften Braut« bestanden hat. Smetana sitzt bei den Proben im dunklen Zuschauerraum auf dem Fauteuil unmittelbar hinter dem Kapellmeister, mit dem Operngucker in die Partitur blickend. »Er verfolgte,« erzählt Zeleny, »nicht nur die Tempi, sondern auch die Bogenstriche, die er mehr als einmal korrigierte. Er war entzückt von der Lust, die von den Künstlern gezeigt wurde, aber nicht wenig erzürnte ihn das Vorgehen der Theaterverwaltung. Das Orchester war lange nicht ausreichend verstärkt, noch größere Zweifel bestanden bezüglich des zureichenden Chors, und mit dem Aufwande für die Ausstattung der Festoper wurden solche Schwierigkeiten gemacht, daß Smetana selbst zum Direktor entsendet wurde, um jede Kleinigkeit besonders zu erwirken.«

Endlich am 11. Juni 1881 wird, in Anwesenheit des Kronprinzen Rudolf, das Nationaltheater feierlich eröffnet. Smetana wohnt der Aufführung in der Direktionsloge bei, scheint feierlich gestimmt und, obwohl er keinen einzigen Ton seiner Musik hört, gefaßt zu sein. Während des Zwischenaktes wird er und der Erbauer des Nationaltheaters Professor Zítek in die kronprinzliche Loge zur Audienz befohlen. Die Berufung kommt ganz unerwartet; Smetana ist nicht darauf vorbereitet, hat insbesondere seinen Hut nicht, der irgendwo hinter der Bühne eingesperrt ist; ihn zu suchen ist keine Zeit. Da borgt jemand aus der Nachbarloge seinen Chapeauclaque. »So geht,« erzählt Zeleny, »Smetana in die königliche Loge in Tschamara und Zylinderhut, woran er sich später immer mit Heiterkeit erinnert hat. Der Hut war überflüssig. Denn die Herren legten ihn im Vorraum ab und wurden in die Loge vom Obersthofmeister geleitet. Der Kronprinz sah die Eintretenden an und richtete das Wort an den Architekten Zítek. Schon während der Unterredung mit ihm blickte er einigemal auf Smetana, er fragte offenbar nach dessen Krankheit und konnte deren Grad nicht begreifen. Denn er trat hierauf ganz dicht an Smetana heran, sprach ihn an und wartete mit fragendem Blick auf die Antwort. Smetana sagte: ›Kaiserliche Hoheit, ich bin so unglücklich, daß ich nichts höre.‹ Der Kronprinz, von diesen Worten offenbar aufs höchste überrascht, meinte, er habe nicht laut genug gesprochen, und sprach daher Smetana von neuem an. Da sagte Smetana: ›Ich bin vollständig taub, schon sechs Jahre.‹ Der Prinz wandte sich hierauf zum Präsidenten des Konsortiums Skramlik und sprach lange mit ihm, mit offensichtlicher Teilnahme auf Smetana blickend.« Infolge der Anwesenheit des Kronprinzen ist die Aufnahme der beiden ersten Akte zeremoniell. Nach Schluß des zweiten Aktes verläßt der Kronprinz das Theater, so daß am Ende des dritten Aktes die Stimmung des Publikums keinem Zwange mehr unterworfen ist. Ungezählte Male wird Smetana hervorgerufen, der Erste im neu eröffneten Theater. Nach der Aufführung veranstaltet die Künstlerressource im »Schwarzen Roß« ein Festbankett, an dem Dvořak, Bendl, Rozkošny, Fibich, der Theaterintendant Škarda und andere teilnehmen. Die Festrede hält Ottokar Hostinsky. Smetana erwidert: »Meine Herren! Ich soll Ihnen für all das danken und muß Ihnen bekennen, daß ich zittere, denn nichts ist mir so beschwerlich, als zusammenhängend zu sprechen. Kaum spreche ich einen Satz aus, so weiß ich im nächsten Augenblick nicht, was ich eben erst gedacht habe, weil ich mich nicht höre. Es fehlt mir die copia verborum, ich habe sie begraben in der copia tonorum, die mich das ganze Leben hindurch erfüllte. Meine Herren, ich bin von der heutigen Ehrung so ergriffen und sie ist so groß, daß ich sie nur im Namen meiner Kollegen annehme. Ich hoffe, daß sie für ihre Leistungen, die auf derselben Höhe stehen, ähnliche Ehrungen erhalten werden.«
Nach der provisorischen Eröffnung des Nationaltheaters, und nur um diese handelt es sich bei der Eröffnung in Anwesenheit des Kronprinzen, geht über

die Hauptbeteiligten ein Ordensregen nieder. Smetana geht leer aus. Von seinen Freunden auf diese Unterlassung aufmerksam gemacht, soll Smetana nach Dolansky gesagt haben, er hätte auch eine Auszeichnung bekommen müssen. »Ich habe die tschechische Oper gemacht, ohne mich wäre sie nicht.«

Am 11. und 12. September soll das Nationaltheater endgültig eröffnet werden. Aber am 12. August fällt das Theater den Flammen zum Opfer. Die Unvorsichtigkeit eines Arbeiters soll schuld an der Feuersbrunst gewesen sein. Zum Unglück ist die Feuerwehr zu einem Begräbnis ausgerückt, so daß nur das Interimstheater mit Mühe gerettet werden kann. Smetana erfährt von dem Brand auf seiner Fahrt nach Prag, wo er einer Aufführung der »Libuscha« beiwohnen will. Fast wäre er auf dieser Fahrt selbst ums Leben gekommen, denn während er in der Übergangsstation das Geleise überschreitet, braust ein Zug heran, den er, der Taube, nicht hört. Einige Schritte vor ihm gelingt es noch dem Lokomotivführer, den Zug zu bremsen, eine Sekunde später und mit dem Nationaltheater wäre der Schöpfer der nationalen tschechischen Oper an demselben schwarzen Tag zugrunde gegangen.

Die Teilnahme aller Kreise der Bevölkerung ob dem tragischen Untergang des mit so viel Opfermut und so großen Kosten erbauten Theaters ist allgemein. Neue Sammlungen werden veranstaltet, auch die Deutschen stellen sich wieder ein. Konzerte werden gegeben, um Mittel für den Wiederaufbau herbeizuschaffen. Smetana wirkt, soweit es sein körperlicher Zustand zuläßt, an der Propaganda mit. Am 28. September 1881 dirigiert er das Vorspiel zu »Libuscha«. Nach sieben Jahren steht Smetana zum erstenmal wieder am Pult, um das Theaterorchester zu dirigieren. Smetana ist am Tage der Probe und des Konzerts bei Humor. Vor Beginn der Probe hält er an das Orchester eine Ansprache, in der er unter anderem sagt: »Es war nicht meine Absicht, im Konzert zu dirigieren. Ich habe allen solchen Sachen auf immer entsagt. Ich weiß, was es dabei mit mir für Schwierigkeiten hat. Ich mache es nur deshalb, weil ich aufgefordert worden bin, es im Interesse des Nationaltheaters zu tun. Das habe ich sagen wollen, damit Sie, meine Herren, nicht denken, daß ich Sie als Spielerei dirigiere. Ich muß mich Ihnen wohl vollständig ergeben; Sie spielen und ich weiß eigentlich nicht, was Sie spielen. Deshalb muß ich Sie bitten, es nicht für eine Frechheit zu halten, daß ich mich unterstehe, solche Künstler zu dirigieren, ich, der ich nicht höre. Ich bitte Sie also, aus Schonung für mich achtzugeben. Es war wohl mein Wunsch, das Nationaltheater zu eröffnen und zuerst die ›Libuscha‹ zu dirigieren, aber das Schicksal hat es verdorben.«

Anfang Mai des nächsten Jahres erlebt Smetana den größten Triumph seines Lebens: die *hundertste Aufführung* seiner »*Verkauften Braut*«. Im Theater ist es der Direktor Mayr selbst, der die unübersehbare Schar der Abordnungen Smetana vorführt. Zeleny weist mit Recht darauf hin, daß die Feier die erste Genugtuung für einstiges Unrecht war. Aus der Feier gewinnt Smetana die

Überzeugung, daß die »Verkaufte Braut« nach sechzehn Jahren ihres Lebens verstanden worden ist. Im Herbst vorher hat er noch daran gezweifelt. Denn Zeleny übermittelt nach einer Aufführung der »Verkauften Braut« aus einem Gespräch mit Smetana die nachdenklichen Worte des Komponisten: »Gerne möchte ich wissen, ob dem Publikum diese Melodien schon klar sind.«
Vierzehn Tage vor diesem Fest hat Smetana seine Oper »*Die Teufelswand*« beendet, nachdem er mit dem ersten Akt am 12. März 1881, mit dem zweiten »nach großen und langen Pausen« am 15. September fertig geworden war. Das Textbuch stammt wieder von Elise Krasnohorska. Der romantische Einschlag der Handlung, die den Teufel auf die Bühne bringt, löst bei den Freunden, vor allem bei Prochazka, Bedenken aus. Aber Smetana verbohrt sich in das Buch und ist nicht umzustimmen.
Während Smetana an seiner neuen Oper arbeitet, leidet er an einem Bronchialkatarrh, der ihn oft am Sprechen hindert. Das Sprechen verursacht ihm im Hals so heftige, stechende Schmerzen, daß er stundenlang nicht arbeiten kann. Die Gefahr für seine Gesundheit besteht darin, daß er beim Komponieren laut singt, ohne es zu hören. Er merkt es erst an der Lähmung der Stimmbänder. Am meisten klagt er über seine Nervosität und über das Nachlassen seines Gedächtnisses. Er behält nicht im Gedächtnis, was er schreibt, vergißt, was vorne steht, und muß daher immer nachlesen. Kaum vier Perioden schreibt er täglich auf. »Dafür aber bin ich zu meiner Arbeit objektiv. Was ich heute aufschreibe, vergesse ich gleich. Nach einigen Tagen lese ich es von neuem und da ist es mir schon ganz fremd.«
Am 17. April ist die Oper fertig. Smetana ist mit sich zufrieden. »Über den musikalischen Effekt dieser Oper,« schreibt er an Srb, »muß ich keine Angst haben. Ihr Stil ist ein besonderer und dem Inhalt des Textes ganz angemessen. Je mehr ich um der Korrekturen willen mich mit ihr beschäftige, um so mehr gewinne ich die Überzeugung, daß diese Musik gut ist und nicht einmal anders komponiert werden konnte. Die Gesänge fast aller mitwirkenden Sänger sind durchwegs dankbar und stellenweise hinreißend; die Orchestrierung so bestimmt und mannigfach, daß ich mich über die Geduld an dieser Arbeit wundere. Und so sehen Sie, wie ich mich mit meiner Oper berühme, aber nur einem aufrichtigen Freunde und verständigen Anbeter der Musik gegenüber und nicht gegenüber Zöpfen aus unserer Innung.« Am 29. Oktober ist die Premiere. Die Oper fällt durch. Schuld daran ist nicht nur das Publikum, das den Stil dieser Oper nicht begreift, sondern auch die Theaterleitung, die an der Ausstattung knausert und den berüchtigten Schritt tut, der vom Erhabenen zum Lächerlichen führt. Dadurch treten die Unzulänglichkeiten des Librettos scharf hervor. Ja die Schäferszene weckt lautes Gelächter. Smetana wird zwar nach den Aktschlüssen hervorgerufen, aber man spricht ausführlicher und angeregter vom Negativen des Abends als vom Positiven. Diese Tatsache färbt auf Smetanas Benefizabend ab und bereitet ihm einen der traurigsten

Augenblicke seines Lebens. Vergessen die Ovationen, die man kurz zuvor ihm bereitet hat. Das Theater halb leer, und da er, gerufen, an die Rampe tritt, wird ihm nicht eine einzige Blume gereicht. Sonst werden bei den zahlreichen Benefizvorstellungen die Künstler mit Blumen und Ehrengeschenken überschüttet, an eine Aufmerksamkeit für den Künstler, der sein Bestes seinem Volke gewidmet, denkt an diesem Abend niemand. Smetana ist bis tief in die Seele gekränkt. Er kennt den Theaterbrauch nur zu gut, um an dem Verlauf des Abends zu ermessen, was ihm aus Mißverstand, Gleichgültigkeit oder Absicht vorenthalten wird. Nach dem ersten Akt findet man ihn hinter den Kulissen mit Tränen in den Augen, und ein Vorübergehender kann die tragischen Worte hören: »So bin ich also schon zu alt. Ich soll also schon nichts schreiben, schon wollen sie nichts von mir.«

Sechs Wochen später erlebt er noch einen großen Freudentag, die vollständige Aufführung seines sinfonischen Zyklus »Mein Vaterland«. Smetana wird nach jedem Satz wiederholt hervorgerufen. Der Abend wird zu einem nationalen Fest. »Nach der Moldau,« erzählt der Teilnehmer an diesem Fest, Zeleny, »entfesselte sich ein wahrer Orkan des Beifalls. In unbeschreiblichem Jubel erklang von allen Seiten der Name Smetanas, das Publikum erhob sich von seinen Sitzen, schwenkte Hüte und Tücher dem Meister entgegen, dem prachtvolle Kränze mit herrlichen Schleifen in den nationalen Farben gereicht wurden, und gleiche unendliche Stürme wiederholten sich nach jedem folgenden Stück des sechsteiligen Zyklus. Bis zum letzten Akkord hörte man mit wachsender Spannung und Begeisterung zu, bis zum Schluß hielt das Publikum den Atem an, so daß an den zarten Stellen das ruhige Umblättern des Programms im ganzen Saale rauschte. Nach dem ›Blánik‹ war das Publikum in wahrhaftiger Hingerissenheit und konnte sich von dem Komponisten gar nicht verabschieden, der zwar sein Werk nicht hörte, aber glücklich war in dem Bewußtsein, daß er andere glücklich gemacht hat.«

Der Aufschwung der Seele dauert nicht an. Tückisch schleicht das Ende heran, hält Augenblicke lang inne auf dem Weg zur Vernichtung; geht aber dann um so rascher aufs Ziel los. Am 9. Dezember 1882 enthüllt Smetana in einem geistig nicht mehr ganz klaren Briefe an seinen Freund Srb das ganze erschütternde Elend seines Zustandes. »Mit mir ist eine große Veränderung vor sich gegangen. Vor ungefähr drei Wochen gegen Abend habe ich die Stimme verloren, d. h. die Macht und Möglichkeit, die Gedanken auszudrücken. Ja, ich habe nicht einmal das, was ich in die Hände bekommen habe, lesen gekonnt, ich habe die Namen der jetzigen und der historischen Personen vergessen und nichts als tě, tě, tě geschrien, dazwischen lange Pausen bei offenem Munde. Niemand wußte sich Rat und man wollte schon, es war schon später Abend, zum Doktor schicken, als dann alle diese bösen Geister still verschwanden und ich wieder lesen und mich an die Namen aller erinnern konnte. Nach einigen Tagen, etwa eine Woche darauf, wiederholte sich dies in viel stärkerem

Grade, ich konnte dabei nicht ein Wörtchen aussprechen, man hat mich gleich ins Bett gegeben, wo ich wenigstens allmählich mich zu erholen begann. Der Doktor verbot Wein, Bier und alle geistigen Wässerchen usw. zu trinken und setzte auseinander, daß dies Blutandrang zum Gehirn ist und daß ich leicht das Gedächtnis verlieren, ja in Wahnsinn verfallen könnte. Die geistige Arbeit des Gehirns bei den neuen musikalischen Gedanken, die ständige Taubheit, keine Erleichterung auf Seite der Gehörnerven jagten diesen Blutstrom zum Gehirn.«

Anfang März 1883 kehrt Smetana nach Prag zurück, die Monate seit November sind für ihn völlig verloren, da ihm der Arzt Lesen und Schreiben, wie überhaupt jede geistige Beschäftigung verboten hat. »Trotzdem habe ich allen Ärzten zum Trotz ein Quartett gemacht. Davon hat niemand eine Idee, wie einem tauben Menschen die musikalischen Gedanken davonlaufen. Schreibe ich den neuen Gedanken nicht gleich auf, so weiß ich in einer Weile nicht, was es war. Und ich war doch, was Gedächtnis anlangt, als Phänomen verschrien.«

Noch einmal flackert Smetanas Geist auf. Er kehrt zu einem Lieblingsthema zurück, das ihn schon 1874 beschäftigt hat, zur Komposition der Oper »*Viola*« nach Shakespeare. Noch einmal versucht er mit allen Kräften seine musikästhetischen Ansichten zusammenzufassen. Er glaubt noch an seine Zukunft. »Ich habe Lust zur Oper ›Viola‹«, schreibt er an Srb, »meine künftige Tätigkeit muß dramatisch sein, rein verbunden mit einem Text. Absolute Musik ist für mich in jedem Genre schon unmöglich, ich verliere im Enthusiasmus der melodischen Schönheit ihren Zusammenhang, aber der Text orientiert mich immer.« Und im September: »Ich arbeite an der ›Viola‹ mit wahrem Enthusiasmus in der wie gedruckt durchgeführten Partitur; den Reichtum wunderschöner Gedanken werden Sie bald kennen lernen, noch im Jahre 1884. Ich glaube, daß trotz der Menge Motive jedes von ihnen den Hörer hinreißen wird.« Viola ist Fragment geblieben. Instrumentiert sind 15 Seiten, dann folgen 50 Seiten Gesang und Streichinstrumente, die übrigen Stimmen sind nicht mehr ausgesetzt. Einmal beginnt er einen neuen Bogen Partitur und schreibt, ohne Bewußtheit, aber in furchtbarer Vorahnung, die beiden Worte darauf: »Letzter Bogen.« Es war der letzte Bogen.

Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß der Plan, Smetana bei der Wiedereröffnung des Nationaltheaters das Vorspiel zur »Libuscha« dirigieren zu lassen, aufgegeben werden muß. Am 15. November 1883, dem Tage der Wiedereröffnung des Nationaltheaters, in dem nun nach Mayr Fr. A. Šubert Direktor wird, kommt Smetana zum letztenmal nach Prag und bleibt hier bis zum 26. November. Dann kehrt er in sein stilles Jabkenitz zurück; sein Zustand bleibt ein paar Wochen lang stabil. Erst im Februar tritt eine Verschlimmerung ein, ohne daß die Prager Freunde etwas davon wissen. Sie ahnen nicht, daß die zwei Überraschungen, die sie vorbereitet haben, ihn nicht

mehr bei hellem Geiste treffen werden: die Herausgabe des Klavierauszuges zum »Dalibor« und das Festkonzert anläßlich seines 60. Geburtstages. Aufgeführt wird seine Festouvertüre, die sinfonischen Dichtungen »Wallensteins Lager« und »Vyšehrad«, dann (zum erstenmal) die Introduktion und Polonäse des unvollendeten Zyklus »Prager Karneval« und schließlich Klavierstücke und zwei der »Abendlieder«. Bildende Künstler bereiten für ihn eine Ehrengabe vor, aber er weiß nichts mehr davon. Am 20. April 1884 bricht bei ihm ein Tobsuchtsanfall aus. Auf ärztlichen Rat wird er nach Prag in die Landesirrenanstalt gebracht. Sein Freund Srb-Debernov begleitet ihn auf dieser traurigen Fahrt.

Dr. Wenzel Walter, der behandelnde Arzt, schildert Smetanas letzte Tage. »Auf der Chaiselongue rutschte ein schwatzender Greis hin und her. Die Krankheit Smetanas zog sich schon lange hin und war eigentlich schon inauguriert durch seine Taubheit. Er war von vollständig getrübtem Bewußtsein und dabei sehr unruhig. Obwohl er selbst sich nicht mehr erhalten konnte, gönnte er doch in den ständigen expansiven Affekten weder sich noch seiner Umgebung auch nur eine Weile Ruhe. Zureden konnte man ihm nicht. Er hörte nicht. Zum Glück war er nicht stark und konnte leicht überwältigt werden. Nahrung lehnte er ab und es war notwendig, ihn zu füttern. Die Rede Smetanas, gleich vom Anfang an paralytisch verwischt, verschlechterte sich bis zur Unverständlichkeit. Von den Besuchern erkannte er bereits niemanden mehr. Lichte Intervalle hatte er nicht. Nur Ohnmachten und Halluzinationen. Es war absolut keine Hoffnung auf einen Rückgang der Krankheit oder gar auf eine Heilung. Leiblich war der Meister Haut und Knochen, die verkörperte Morschheit. Langsam verlöschte er. Mit der rechten Hand schlug er Takt, brummte dabei, wobei er sich bemühte, Musikinstrumente nachzuahmen, und in disharmonischen Sequenzen stieß er plötzlich mit ungewöhnlicher Kraft einen Ton aus wie ein heftiger Schlag auf die türkische Trommel: bumm! Manchmal lachte er mit gebrochenem, dem Stöhnen ähnlichen Lachen der Paralytiker. Am 12. Mai 1884 erwarteten wir Smetanas Tod schon früh. Die silbernen Funken verschwanden aus den Augen, die Unruhe ging in Stumpfheit über, die Hände bebten nur leicht. Das Haupt Smetanas mit seinen scharfen Zügen, vergilbt, hob sich vom Kopfpolster wie ein alter Holzschnitt eines Märtyrerhauptes ab. Die untere Kinnlade war herabgesenkt, der Mund halb offen, der Atem wurde ganz allmählich kürzer. Um halb fünf Uhr nachmittags verhauchte er.«

Vom pathologischen Institut aus wird die Leiche um sechs Uhr abends in die Theinkirche überführt. Smetana wird, bekleidet mit der Tschamara, die er in feierlichen Augenblicken seines Lebens getragen, in den Sarg gelegt. Das lange Haar und der Bart, die ihm während seiner Krankheit gewachsen, sind geschnitten. Bevor der Sarg geschlossen wird, nimmt Dr. Strakaty, der Obmann der »Umělecká Beseda«, Abschied von dem Toten, »dem Stolz des

tschechischen Volkes — dem Opfer der tschechischen Verhältnisse«. Das Begräbnis, auf Kosten der Stadt Prag ausgestattet, geht von der Theinkirche aus auf den Vyšehrader Friedhof. Es ist eine nationale Trauerkundgebung. Der Sarg ist mit 70 Kränzen bedeckt; einer der ersten, die an der Bahre einen Kranz niederlegen, ist Pivoda. Auf der Kranzschleife stehen die Worte: »Dem Schöpfer der Verkauften Braut.« Auch im Anblick des Todes sind also noch nicht alle überzeugt, daß im Sarg der Schöpfer der tschechischen Nationalmusik zum letzten Schlaf gebettet ist. Die Bahrtuchenden tragen der Direktor Šubert, die Komponisten Bendl, Roskošny und Fibich, Kapellmeister Čech, der Baritonist Lev und der gelehrte Kritiker Hostinsky. Beim Nationaltheater macht der Trauerzug halt, vom Balkon herab singen die Mitglieder der Oper zwei Trauerchoräle. Am offenen Grabe spricht Dr. Strakaty.
Vom Tode Smetanas wird auch Liszt verständigt. Seine Antwort ist kurz und vielsagend: »In Eile schreibe ich Ihnen, daß mich der Tod Smetanas sehr ergriffen hat. Er war ja ein Genius!«

ZUR ÄSTHETIK DER MODERNEN OPERNREGIE

VON

HEINRICH ALTMANN-FRANKFURT a. M.

Gestaltungsprinzip für die Operninszene: Das Sichtbarmachen des musikalischen Stiles. Für den Opernregisseur ist die Musik nicht abstrakt. Denn selbst wo sie es in höchstem Grade zu sein scheint (»Tristan«, »Parsifal«, »Palestrina«), darf sie für den Inszenator nur den konkreten Untergrund für die Inszenierung abgeben. Sowohl in ihrer Gesamtheit, wo die stilistische Eigenart des Werkes im ganzen richtungangebend ist, wie auch im speziellen: die einzelne der musikalischen Phrase (auch die Instrumentation und die ganze musikalische Harmonik, ja die Tonart ist hierfür wichtig) unmittelbar entwachsene, nicht etwa — davor muß man sich hüten — aus ihr erklügelten und in sie hineingelegten schauspielerischen Geste. Die Musik hört durch ihre Verwendung im Drama von vornherein auf, absolut zu sein (ebenso die Malerei, wie wir noch sehen werden), es sein zu wollen.*) Denn wollte man die Gebärde

*) Andererseits kann man auch die absolute Musik »inszenieren«. Wenngleich ich das nicht verallgemeinern will, so muß ich doch sagen, daß ich beim Anhören einer Beethovenschen, einer Brahmsschen Sinfonie sehr oft durchaus bühnenmäßige Empfindungen habe, was ja besonders bei dem so untheatralischen Brahms ganz eigentümlich ist. Es würde zu weit führen, auf den kausalen Zusammenhang hier einzugehen. Jedenfalls gehört hierzu auch die visuelle Wahrnehmung (das Farbensehen) der Musik. (Bei Liszt, auch bei E. T. A. Hoffmann soll das Gefühl sehr stark ausgeprägt gewesen sein. Siehe hierzu: Olga Stieglitz, »Einführung in die Musikästhetik«, S. 20 ff., Stuttgart 1912, Cotta.) Nicht zuletzt auch die Übertragung der absoluten Musik (Bach, Beethoven) in den Tanz, wie es am vollendetsten Niddy Impekoven darstellt.

verallgemeinern, entweltlichen, ins Transzendente zu rücken versuchen — was nebenbei nie gelänge, weil wir ja doch alles anthropomorphisieren — so müßte man dem Kunstwerk und seinem *Zweck* Gewalt antun. So ist die Musik an sich als Untermalung des gesamten innerlichen und äußeren Geschehens für den Regisseur ein durchaus greifbares Medium: als jene Projektion in den bildnerischen Rahmen und das szenische Geschehen. Nichts weiter wie stilistischer Hinweis auf die Gestaltung. *Die Musik wird visuell.* Visuell durch szenisches Bild (Malerei), durch die Beleuchtung und durch den Tanz (Darsteller). Das sind die drei Komponenten (die Musik wäre ja eigentlich der vierte. Ich will sie aber, ebenso natürlich, wie die aus ihr erwachsene Dichtung, als den übergeordneten Faktor, aus dem ja jede Sichtbarmachung entspringt, von vornherein ausschalten, mich somit nicht direkt Wagner anschließen), die das zeitlose, das ideale, das vielgelästerte, weil mißverstandene »Gesamtkunstwerk«, das Kunstwerk der Romantik *κατ'ἐξοχήν* ausmachen.

Das Gesamtkunstwerk, heute identisch mit der Oper (wovon noch zu sprechen ist), stellt die größte Täuschung in der Kunst dar: die Irrealität selbst, das vollendetste Märchen. Diese Unwirklichkeit kann nur durch Verschmelzung der Einzelfaktoren, die auf der Bühne als *einzelne* Komponenten des Kunstwerkes Illusion sind, nivelliert werden: dadurch entsteht der reine Ausdruck. Es muß Verzicht geleistet werden auf die absolute szenische Täuschung, auf das Wahrscheinlichkeitsprinzip, das, weil — meistenteils — nicht aus der Musik geboren, doch nichts weiter als Willkür bedeutet, während die richtige »stilvolle« Stilisierung, die doch auch, besonders im Schauspiel, der Akustik zugute kommt, der szenisch musikalische Ausdruck in reinster Form ist: die *ideelle* Tatsächlichkeit der Oper. Auf die Realität müssen wir in den meisten Fällen verzichten, weil wir ja wissen, daß sie es nicht *ist.* Wir gehen doch auch nicht ins Theater, um die Natur in ihrer Wirklichkeit zu sehen, sondern um zu sehen, wie sie sich ausdrückt, wie sie sich in der Kunst widerspiegelt, wie sie in Expression umgesetzt ist. Wir wollen nicht einmal den *Versuch* der Realität (man denke an die »Rheingold«-Nebel), jedenfalls nicht, wenn sie ausdruckslos bleibt. Der Realismus wird zu einem Feind des Ausdrucks, der Materialismus der Szene zu einem Widersacher des (idealen) Musikdramas. Durch die bisherige realistische Bühnenmalerei, die die ästhetischen Begriffe des Publikums ganz und gar verschoben hat (dagegen halte man sich Shakespeare und seine Bühne) und deren Einseitigkeit dem Gesamtkunstwerk alle Harmonie geraubt hat, verharrte das Bühnenbild, der Bühnenausdruck in Trägheit. Er wurde kleinlich. Man halte sich eine »Ring«-Inszenierung mit den gemalten Fetzen oder gar den natürlich sein wollenden praktikabeln Felsmassen vor Augen. *Müssen* diese Prospekte nicht den gewaltigen Ausdruck, das nicht zu überbietende Pathos verkleinern? Die Andeutung, in der ja trotz größter Bemühungen der krasseste Wirklichkeitskopierversuch stecken bleiben muß, wird außerdem unästhetisch, sobald die Rampenbeleuchtung diese Dis-

krepanz noch stärker hervortreten läßt; ganz abgesehen davon, daß durch sie und die — perspektivische — Malerei die einzige Wirklichkeit der Bühne, die Proportion von Bild und Darsteller, aufgehoben wird. Wir müssen uns somit lediglich auf den Ausdruck beschränken, den nun freilich nicht — das will ich gleich bemerken — die Beleuchtung allein ausmacht, ein Irrtum, dessen Konsequenz, die »Vorhangkunst«, die dem Licht das einzige Ausdrucksrecht zuweisen wollte, auch einige Zeit die Gemüter verwirrte, sondern auf den Ausdruck, der durch Zusammensetzung einzelner sich gegenseitig unterstützender Faktoren, unter denen die Beleuchtung selbstredend eine wesentliche, aber auch nur bedingte Rolle spielt, erreicht wird: Das Gleichgewicht der Komponenten muß erzielt werden. Dann haben wir das Gesamtkunstwerk, das sich an den *gesamten* Sinnesorganismus des Menschen wendet. Bereits Herder sagte einmal hierüber, daß »im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe allein die Fackel des Lebens zündet und leuchtet«.
Es müssen also dazu (relative) realistische Motive in solche des absoluten Ausdrucks umgedeutet werden. Nicht nur, weil das Ausdruckverlangen des modernen mit verfeinertem künstlerischen Gefühl begabten Menschen derartiges fordert (daher schreibt sich ja die Identifizierung von Oper und Gesamtkunstwerk), sondern weil jede Inszenierungskunst, besonders der Wagnerschen Tondramen, überhaupt darauf beruht. Wenn einzelne Werke des Bayreuthers von heutigen Menschen abgelehnt werden, so liegt das vor allem an der ganz unzeitgemäßen, weil realistischen Wiedergabe (in unserem abstrakten Zeitalter), selbst wo der Stil des Werkes eine ganz andere Darstellungsweise erheischt. Das Publikum fühlt instinktiv (alles, was die »Masse« fühlt, fühlt sie unterbewußt) den Antagonismus zwischen der Musik und der szenisch ausdruckslosen, weil nicht durch die Tonwelt bedingten Wiedergabe. Es will das Gesamtkunstwerk, das für ihn keine Idee, keine Sehnsucht im Sinne der Romantik mehr ist, und hat nur Fragmente davon: eine schöne Musik, die sich aber, wie gesagt, in den anderen Faktoren ausdrücken muß, die sichtbar werden muß, weil wir ja im Theater sind, weil wir schauen (*ϑεᾶσϑαι*) wollen, weil wir die Handlung (*δρᾶμα*) vor uns haben. Da gerade Wagner (im allgemeinen) keine absolute Musik schreibt, ist der Wunsch nach Harmonie der Darstellung bei ihm weit größer als etwa bei Gluck. Wagner selbst würde die modernen Regiemaximen, die ihm ja als Ziel vorschwebten, deren Verwirklichung die Erfüllung seiner kühnsten Hoffnungen gewesen wäre, auch auf sein Werk übertragen haben. Von diesem Gesichtspunkt aus muß ein Regisseur an die Wiedergabe der Wagnerschen Dramen gehen: dann wäre die Pietät (mit großer Liebe hat der nachschaffende Künstler an das Kunstwerk heranzutreten) dem Meister gegenüber viel größer, als wenn alle rein literarischen Regieanweisungen in großem und in kleinem ganz genau befolgt würden, selbst wo sie nicht mit der Musik übereinstimmen und in ihr begründet sind. Adolphe Appia, dessen Werk »Die Musik und ihre Inszenie-

rung« (München, Bruckmann 1899) mich im übrigen zu manchem angeregt hat, sagt auf Seite 54 dieses Buches: »Wenn der Worttondichter vor jedem Aufzug schreibt, ›die Bühne stellt dies oder jenes vor‹, so tut er es, um das Lesen seines Dramas zu erleichtern. Sobald jedoch diese von ihm angedeuteten Begriffe nicht außerdem in seinem poetisch musikalischen Texte enthalten sind, so sind sie auch auf der Bühne nicht zulässig.« Es ist pietätlos, keine Kritik zu üben, wo sie der Dichter, wie erwiesen, selbst geübt haben wollte. Ich möchte nur an den für Wagner so bezeichnenden Ausspruch »Kinder macht Neues, Neues und abermals Neues« erinnern. Man vergegenwärtige sich nur den Schluß des »Tannhäuser« und die Konsequenzen, die sich hieraus für die Regie ergeben müssen. Andererseits aber muß man sich bewußt sein, daß Wagner als Theaterpraktiker doch auch etwas von den Forderungen der Bühne verstanden hat. Die Kritik bei Wagner beruht nicht darauf, alles um jeden Preis anders zu machen, zu einer »seltenen Niedagewesenheit« (den Tannhäuser des 3. Aktes ohne Bart und das Wartburgtal halb kubistisch!, wie ich es neulich in Darmstadt sah), sondern es handelt sich darum, schön zu sondern und seine Prinzipien lediglich in moderne Ausdrucknormen umzugießen. Das Wesentliche hierbei darf stets nur Kompromiß sein. Daß Wagner mitunter widerspruchsvoll ist, nicht nur in den Dichtungen selbst, sondern, wie bereits angedeutet, auch im Verhältnis von Musik und szenischer Vorschrift, weiß jeder; er selbst war sich dessen wohl am ersten bewußt. Die Abstellung von Mängeln in dem fortschrittlichen Werke ließ eben seine Zeit nicht zu. Um so eher sollten heute diese Widersprüche in jeder Hinsicht durch die Inszenierung aufgehoben und möglich gemacht werden. Also solche Stellen, in denen das Szenarium sich nicht mit der Musik vereinbaren läßt, müssen wieder ihren ersten eigentlichen Sinn erhalten, d. h. der Ursprung, die Musik, aus welcher der Dichter die Szene formt, muß wieder in den Bühnenausdruck geschafft werden. Gibt doch Wagner so oft, wo die Musik eindeutig ist, gar keine Regieanweisungen: etwa in der Festwiesenszene, wo das Wahnmotiv zum letztenmal erscheint, wenn Eva dem Geliebten den Kranz aufs Haupt drückt. »Die Musik spricht nur wahr,« sagt ja Wagner einmal. Ich glaube, wir dürfen das auch in Beziehung zu den Inszenierungen bringen.

Es ist an Hand solcher Feststellungen zur Genüge erwiesen, daß gerade Wagner, der große Reformator, unter dem Fluch der Tradition sehr zu leiden hatte. Seine schöpferische Phantasie, soweit sie ihm nicht jenen weitschweifigen (besonders »optischen«) Realismus, der, wie gesagt, für uns heute nur Ausdruck sein darf, aufzwang, mußte sich mit dem Vorhandenen begnügen: er vermochte es nur zu *steigern*, nicht aber zu *überwinden*. Hätte das sein immerhin befangenes Formgefühl überhaupt zustande gebracht?! Erst unsere Epoche konnte *vollenden*, was die Romantik solange ersehnte, und was ja ihr Beschließer, was Wagner schließlich im Gesamtkunstwerk erfüllte; erst unser Zeitalter konnte die blaue Blume brechen, da es den Expressionismus

überwunden und Wesentliches von ihm gelernt hat. (Von was für einem Segen ist er nur für die Beleuchtungskunst auf der Bühne geworden!) Was Wagner erreichte, ist, durch die Brille seiner Zeit gesehen, wirklich riesengroß. Für uns aber ist all das zum ästhetischen Dogma erstarrt.*) Wagners Kunst ist die Basis des modernen Standpunktes nicht nur seinem Werk sondern der Oper (eben als Gesamtkunstwerk) schlechthin gegenüber.
Daß dieses Gesamtkunstwerk eine Notwendigkeit war, und es nun mehr denn je ist, wird wohl heute kaum mehr bestritten werden können. Bei seinem Aufkommen schreibt sich das Bedürfnis nach ihm aus dem romantischen Verlangen nach gesteigerter Gefühlsintensität her. Ist deshalb nicht überhaupt jedes musikalische Drama, wegen seiner irrealen Gefühlssteigerung, ein romantisches Kunstwerk? Heute ist der Wille danach so groß geworden, daß nicht nur jede Oper bis zu gewissem Grade zum Gesamtkunstwerk gemacht werden soll, sondern daß bei der modernen Opernproduktion selbst fast ausschließlich von Wagnerschen Prinzipien ausgegangen wird.**) Ganz abgesehen davon, daß so etwas schon an sich falsch ist, resultiert auch ein großer Mißstand für die Ästhetik und — Ethik daraus: das, was nicht gesteigert werden kann, was selbst schon höchste Potenz ist, wird gesteigert: das Pathos. Die Leidenschaft wird zu atembeklemmender Perversion. Das Pathos wird zur Phrase (Ausnahmen wie Pfitzner bestätigen nur die Regel). Die natürliche Sinnlichkeit, die bei Wagner stets noch durch die Musik geadelt wird, selbst im Venusberg (man halte sich etwa den 2. Akt, den modernen Venusberg, von Schrekers »Fernem Klang« dagegen), wird zu schwüler Erotik. Das Gefühl von der Reinheit der Kunst ist großenteils verloren gegangen. Natürlich genügten die vorhandenen Mittel nicht, um durchaus »neu« zu sein: man mußte zu anderen, in der Entwicklung rückwärts liegenden greifen: zur Atonalität, zur chaotischen Primitivität, von der freilich die Kunst ausgehen, zu der sie aber nicht zurückkehren soll, ebensowenig wie es mit unserer ganzen Kultur geschieht. Es ist nun allerdings nicht zu leugnen, daß sich hieraus neue Ausdrucks*möglichkeiten* ergeben, wenn — die Psyche des Menschen wieder soweit ins Gleichgewicht gebracht worden ist, um die gesunde Reaktion auf jenes Extrem zu zeitigen. Kurz also, die »Kulturgewalt« (Ausdruck Nietzsches) Wagner wurde zum Ausgangspunkt einer Zivilisation im Sinne Spenglers. Die Keime der Dekadenz lagen ja bereits in der Bayreuther Kunst.

---

*) Wenn man an den »Parsifal« denkt, muß man sagen leider. Es ist furchtbar, wenn man wahrnimmt, wie das erhabene Werk durch die Verzerrung im Rampenlicht jeder Provinzbühne, durch diese Profanation zum ästhetischen Streitobjekt geworden ist, weil es eben jedem blasierten Hyperästheten zugänglich wurde, der das Werk sonst nur als Idee, mit der er den grünen Hügel verband, gekannt hätte.

**) Ist es nicht geradezu tragikomisch, daß gerade diejenigen, die Wagner haben »überwinden« wollen, ohne ihn überhaupt nicht möglich wären? Ich denke nicht nur an Debussy, dessen impressionistische Malerei doch nichts weiter ist als eine Erweiterung (freilich bis zur letzten unmöglichen Konsequenz) der bei Wagner nur aus dramatischen Gründen angewandten Impression (etwa die erste Szene des zweiten Tristan-Aktes), sondern auch an die ganz Jungen, deren Kunst doch lediglich die aus Wagners Prinzipien gezogene Konsequenz des Impressionismus, der sich zum Expressionismus verdichtet hat und sich nun als etwas unerhört Neues produzieren will, darstellt.

Sie selbst war es aber beileibe nicht. Sie wurde es nur durch den Versuch ihrer unmöglichen Steigerung. All das konnte nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der Bühnenreformen, soweit sie überhaupt über den Status quo ante gekommen sind, auf den Willen nach neuem Bühnenausdruck bleiben.

* * *

Das moderne Ausdrucksverlangen weitet die *musikalische* Empfindung zur bildnerischen in den dreidimensionalen Raum. Dabei ist es in erster Linie natürlich für den Bühnenbildner wichtig, daß sich diese Gefühlsübertragung loslöst vom Medium der zweidimensionalen Malerei, d. h. der primäre musikalische Ausdruck muß sich — entsprechend dem vorher erwähnten Schaffensprozeß des Worttondichters — ohne jenes Mittel der absoluten zeichnerischen Idee direkt in die Bühne übertragen (es bedeutet ja den Verderb der ganzen Regiekunst, den dreidimensionalen Raum durch ein zweidimensionales »Gemälde« abzuschließen); erst dann wird es auch möglich sein, daß das Drama auf der Bühne durch das Verwachsen von Licht, Praktikabilität des szenischen Ausdruckes, worauf ich noch kommen werde, und Darsteller bedingt wird. Hiermit wäre ja dann auch die höchste Fiktion, will man überhaupt davon reden, wäre auch das im Drama so wesentliche Milieu, das mit Licht und Vorhängen (die Malerei *ist* in der Bühnenkunst ein »Müssen und ein Zwang«) allein eben nicht zu schaffen ist, gegeben.
Das Postulat jener innigen Verschmelzung der Künste (in unserem nun gefundenen Sinne) verwirklichen wir durch die Verklassizierung des romantischen, des Operngeistes, wodurch ja auch die so oft geradezu zum Dogma gemachte Identifizierung von Romantik und Sensibilität aufgehoben wäre. Wir steigern noch den Intensitätsgrad der Oper, ihrer an sich ja schon starken, fast ekstatischen Empfindungswelt: d. h. die *einzelnen* Faktoren des Gesamtkunstwerkes müssen auf »edle Einfalt und stille Größe« reduziert sein, um durch ihr *Zusammenwirken* jenes erhabene, unwirklichste Kunstwerk ästhetisch zu ermöglichen. Damit wäre von vornherein jeder stilistische Antagonismus vermieden, wie er etwa in stilisiertem Bühnenausdruck und nicht stilisierter schauspielerischer Geste läge.*) Daß aus dem Grunde von Alternativen zwischen den einzelnen Komponenten nur selten (es sind dann immer nur Kompromisse) die Rede sein kann, sagt einem schon das Form- und Stilgefühl. Mit all dem wäre somit auch ausgesprochen, daß die einzelnen Bestandteile an sich nicht »schön« sein dürfen, es gar nicht sein können, weil sie ja nicht isoliert sind. Gerade die Nivellierung der Faktoren (wie muß dem Regisseur dabei die moderne Bühnentechnik zu Hilfe kommen!), ihre Harmonie, die bedingt ist durch die Einfachheit, Klarheit und Herbheit des Einzelkomponenten, machen die höchste Schönheit des Gesamtkunstwerkes

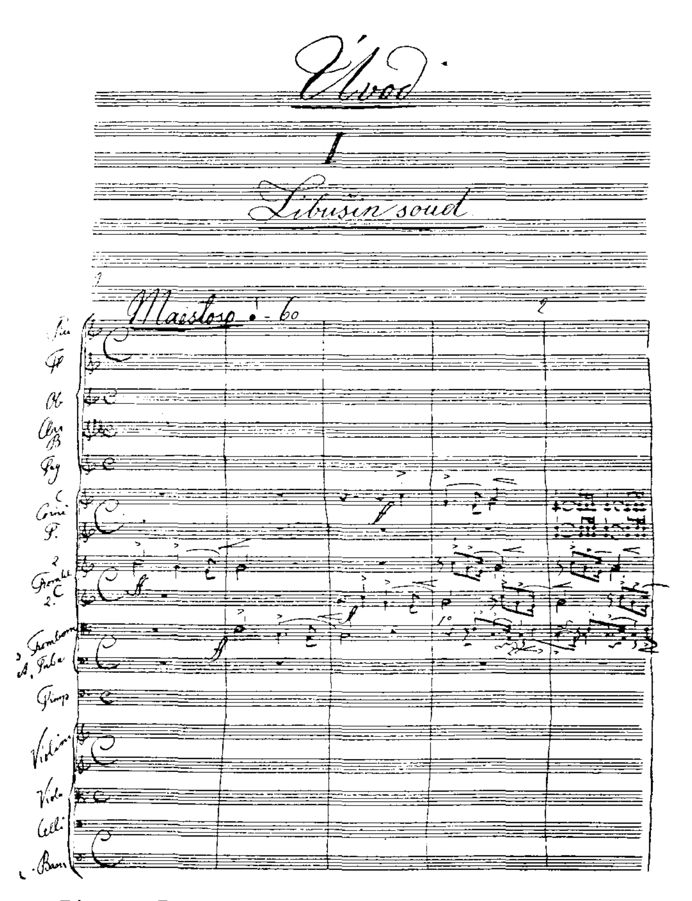
*) Im Januarheft 1923 der »Musik« sagt u. a. Rolf Lauckner richtig: »In der Verminderung der Stillosigkeit liegt das Opernproblem.«



Friedrich Smetana
Nach der Radierung von Max Švabinsky



Der junge Smetana



Die erste Partiturseite von Smetanas Oper »Libuscha«

aus. Durch die so ausgeschlossene *absolute* szenische Augentäuschung (als Selbstzweck) erlangen wir die Schönheit der Seele (deren Ausdruck für den Griechen der menschliche Körper war); die Sehnsucht der Romantik ist gestillt. Sie ist im Gesamtkunstwerk zur Klassik objektiviert worden, will man schon mit den Begriffen romantisch und klassisch, deren Definition ja nie restlos gelingen wird, und die doch von jedem nur gefühlsmäßig geschieden werden können, operieren. Ebenso wie beim Hellenen aus den gleichgesetzten Begriffen Liebe und Tugend (könnten wir doch heute wieder auf diesen Standpunkt zurückgelangen!) sich die Weisheit eines Plato herausentwickelte, so muß sich für uns aus der Erkenntnis vom fruchtbaren Zusammenarbeiten der Künste geradezu eine regelrechte *empirische* Philosophie (= Wahrheit!) der Szene herauskristallisieren. Ist dieses Gesamtkunstwerk dann noch die Kunst des Egoismus, der »romantischen« Selbstbespiegelung?

* * *

Für die einzelnen Faktoren nun, als den Bestandteilen der »Oper«, ergibt sich aus all dem bisher Gesagten ihre Beschränkung auf den untergeordneten, unterstützenden und andeutenden Teil. Es liegt meines Erachtens eine Überschätzung darin, wenn Hagemann (Oper und Szene, Schuster & Loeffler, Berlin 1906) nur von der *Malerei* als »eigentlichem Ausdrucksmittel« (S. 41) spricht. Darf sie doch nur die *Gesamtheit*, die (stilistisch bedingte) Grundstimmung, den Rahmen des Kunstwerkes angeben — das Detail, alles immer nur als Ausdruck, wird durch die Beleuchtung geschaffen — und muß somit von größter Klarheit sein. *Schwind*romantik können wir auf der Bühne nicht brauchen, selbst wo der Stil des Kunstwerkes durchaus romantischen Charakter erheischen sollte. Es muß eben alles reduziert sein. Die Dekoration muß so neutral sein, daß sie durch die Verbindung mit Beleuchtung und Darstellung weder gewinnt noch verliert, daß nur die Intensität ihres von uns ja geforderten Ausdrucks hierdurch gesteigert wird. Und je einfacher die Malerei ist, desto stärker wirkt sich diese Forderung aus, desto intensiver wirken all die zur Anwendung gebrachten Gesetze der Physik, der Chromatik, desto intensiver sind die Wirkungen »zusammengesetzter Lichtbrechungen«, desto »natürlicher« sind all diese Lichtvarianten.
Denn wird schon auf die eigentliche Realität verzichtet, so muß doch jeder Ausdruck gerade in der Beleuchtung sich irgendwie begründen lassen. Es ist nicht richtig, wenn der Schauspieler in ganz unmotivierter Weise in einen Lichtkegel gestellt wird. (So sah ich, um ein Extrem anzuführen, einmal van Bett in dieser Weise beleuchtet!) Soll damit ja auch der Ausdruck erhöht werden, so muß er sich doch auf natürliche Weise erklären. So läßt sich beispielsweise der blaue Schein, der den Wanderer im zweiten »Siegfried«-Akt beleuchtet, durch einen aus den Wolken gebrochenen Mondstrahl begründen. (Das Publikum geht nun einmal, gerade in der Hinsicht, in so kleinlicher

Weise an das Kunstwerk!) Im »Rheingold« dürfte sich durch die Anwesenheit der Götter fast jedes Licht als Auswirkung ihrer höheren Gewalten rechtfertigen lassen. Ein Sonnenaufgang muß, wenn er sich in einem einfachen »Bild« abspielt, eben dadurch, daß der Beleuchtung allein dieser Vorgang zugeteilt wird, viel »natürlicher« und damit für uns auch ausdrucksvoller werden. »Schön« wird er erst, wenn seine Intensität durch die Harmonie mit den anderen Faktoren gesteigert ist. Auch das Herausschälen der Grundlinie, der Idee eines Werkes, sowie das Betonen der Vision, des Symbols, das im Musikdrama eine große Rolle spielt, durch die Beleuchtung, muß auf jede Weise, auf irgendwelche »natürliche« oder *über*natürliche, aber nicht *un*natürliche Weise ihre Begründung finden. Diese Erkenntnis und ihre praktische Umwertung würde dem Opernregisseur ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten erschließen. Wir scheinen jedoch gerade in diesem Punkte uns noch sehr im Anfangsstadium zu befinden ... Mit Licht also wird gemalt, »die Beleuchtung ist der Malkasten des Regisseurs«. Das aus der Musik erfüllte Licht schafft — neben den Einzelheiten, wie gesagt — die eigentliche Atmosphäre, während uns die Malerei lediglich in das Milieu versetzt hat. Ein Beispiel mag das erhellen. Das Terzett »Wie, was Entsetzen, dort in der Schreckensschlucht« im »Freischütz« hat zur Grundstimmung die drohende Gefahr, die sich, realistisch gesprochen, in den heraufziehenden Gewittern ausdrückt: die unheilschwangere Atmosphäre, der Ausdruck, der in der Musik begründet ist, muß das Milieu, den realistischen Rahmen verdrängen: die Dekoration, das Forsthaus, muß ganz verschwinden, um hier der Beleuchtung ihr Recht zuzuweisen; sind wir doch schon auf dem halben Wege zur Wolfsschlucht und erleben mit Agathe ihre Schrecken. Der Ausdruck muß sich selbstredend verändern, sowie andere Gefühlsmomente betont sind.*) Das also wäre der Ausgleich der einzelnen Komponenten, deren Ineinandergreifen ja so schwer zu sondern ist; denn nicht jede musikalische Phrase kann (vom »darf« ganz abgesehen) in schauspielerische Geste umgesetzt werden (man denke etwa an Tristan), sondern wo dieser Ausdruck versagt, muß entweder die Beleuchtung oder bei *ihrem* Versagen das Bühnenbild ausgleichen. Außerdem wird ja ohnehin zuweilen einer der Faktoren aus stilistischen Gründen, wovon noch zu sprechen ist, einmal stärker hervortreten müssen.**) In unserem

*) Wie da im einzelnen vorzugehen wäre, kann ich an dieser Stelle aus begreiflichen Gründen nicht erörtern. Ebenso — das will ich an der Stelle gleich mit einschließen — behalte ich mir das Recht der Verwendung der beigegebenen Skizzen, die im übrigen keinen Anspruch auf künstlerische Vollendung machen, sondern die meinen Erörterungen nur als »Erklärungen« beigegeben sind, die allenfalls Anregungen sein sollen, hiermit ausdrücklich vor.

**) Sollte sich das bei der (realistischen) Malerei einmal als notwendig erweisen, so muß sie ganz in den Hintergrund treten: die gemalte Perspektive darf nie dem *Ausdruck* Abbruch tun, darf nie aufdringlich werden. Im übrigen wird man sich auch hier in den meisten Fällen mit der Beleuchtung begnügen können. Einige plastische Baumstämme, die geschickt beleuchtet sind, in einem so stilisierten Wald, dessen Tiefe durch einen abschließenden schwarzen Vorhang mehr geschaffen wird, als durch einen noch so geschickt gemalten Prospekt, jene Schlagschatten lassen über das Minimum des rein szenischen Ausdrucks völlig hinwegsehen.

»Freischütz«-Beispiel versagt das eigentliche Bühnenbild, die Malerei; die Darstellung schafft den Ausdruck, und die Beleuchtung die Variation (die Detailschilderung) des Ausdrucks, ohne dabei, wie gesagt, an sich »schön« zu sein. Während man z. B. in der Wolfsschlucht durchaus vom Dekorativen auszugehen hat: von den Worten Maxens »belebt ist das Gestein«. Hier wäre so vorzugehen, wie es Pfitzner im Felsental seiner Dresdener »Hans-Heiling«-Inszenierung tut. (In der »Szene«, XIII. Jahrgang 1923, Heft 5 [Mai] läßt er sich näher darüber aus.)
Die Diskrepanz, die somit aus der Veränderlichkeit sowie der Ausdrucks*möglichkeit* der Beleuchtung und zwischen dem Bühnenbild (der Innenraum kommt hierbei natürlich nicht in Betracht, da sein plastischer Aufbau, wie wir ihn heute haben, schon alle Forderungen in sich enthält, wenngleich, was Ausdruck anbelangt, hier noch viel mehr geleistet werden könnte; vgl. hierzu das Bild zu »Hoffmanns Erzählungen« in Heft 4, XV. Jahrgang der »Musik«), besonders dem im dreidimensionalen Raum *gemalten* resultiert, läßt sich durch eine scheinbar widerspruchsvolle Forderung beseitigen: *da die Perspektive im dreidimensionalen Raum ohnehin da ist, so muß und kann die Malerei auf sie verzichten.* Die Tiefe wird durch die Aufstellung der einzelnen nur als Fläche behandelten Stücke, der durch das Wesen der Bühne bedingten Flächenauflösung erzielt. Der eigentliche Ausdruck wird, wie gesagt, erst geschaffen durch die Beleuchtung, ebenso die Plastizität, die, abgesehen von ganz plastischen Gegenständen, Türmen, Bäumen und Zimmerrequisiten durch die mit den Flächen verbundene Praktikabilität zustande kommt, d. h. der Darsteller kann erst plastisch, ausdrucksvoll werden, wenn das Licht, »das ja nur gestalten kann, wenn sich ihm ein Widerstand bietet«, nicht nur ihn trifft, sondern jenen Widerstand auch im Bühnenbild findet. Die Forderung, die sich wiederum hieraus ergibt, ist die, daß im szenischen Rahmen nach Möglichkeit die horizontale Linie, die ja Negation aller Plastik ist, beseitigt wird. Hierdurch wäre dann auch der »Prospekt« endgültig entfernt, der Übergang der Malerei in den Bühnenboden, eine Konzession, die ja doch nur der Bühnen*technik* gemacht wurde, die sich aber auf unsere Bühnen*kunst* in verderblicher Weise übertragen hat, während man andererseits gerade durch die Beleuchtung diesen Übergang gut ausgleichen könnte. Ebenso könnte man bis zu gewissem Grade des verteilten Lichtes (der Rampen- und Soffittenbeleuchtung, im Gegensatz zum gestaltenden Licht der Scheinwerfer, wie diesen Unterschied schon Appia definierte) entraten, das doch perspektivisch gemalte Bögen und Prospekte nur »sichtbar, aber nicht ausdrucksfähig« machen konnte. Das Resultat wäre die Verwendung von Treppen bzw. von schiefen Ebenen, zu denen man sich im übrigen immer mehr zu bekennen scheint, und man würde nicht nur mit jenen »unnatürlichen« Treppen — will man schon von diesem Standpunkt ausgehen — in der wilden Natur (etwa im »Holländer« oder auf dem »Walküren«-Fels) aufräumen, sondern man würde

vor allem die bildnerische Wirkung erhöhen, weil die Ebene, die sich der Beleuchtung ja als jener Widerstand zur plastischen Formung bietet, die Ebene, die freilich an sich als irreale Plastik auch nicht gerade natürlich ist, jedoch den Ausdruck der gesamten Gestik stärker hervortreten lassen würde. Man denke hierbei an den Sonnenaufgang und an die Ausgestaltung der Mannenszenen in der »Götterdämmerung«.

Die bisher behandelten optischen Wirkungen betonen somit den *Darsteller*, steigern seine Ausdrucksfähigkeit und heben ihn über den ausdruckslosen Typ, zu dem ihn bislang das verteilte Licht, die Rampenbeleuchtung, die ja hier ganz besonders Verneinung des plastischen Ausdrucks ist, verurteilt hat. Freilich ist von vornherein zu bemerken, daß der Schauspieler im Musikdrama den mimischen Ausdruck reduzieren muß, mag er wollen oder nicht, weil nicht nur durch das Singen a priori jede Mimik verringert wird, sondern weil die Musik ja das sagt, was sich im Gesicht widerzuspiegeln *hätte*. Dafür muß freilich der Opernsänger noch mehr als sein Kollege im Schauspiel »Schauspieler« sein, insofern er durch den Ausdruck des *Körpers* die Musik wiedergeben soll (das höchste darin scheint mir, wie gesagt, neben Niddy Impekoven das Ensemble des Moskauer Kammertheaters zu leisten): er hat durch die jetzt viel differenziertere, subtilere Geste zu versinnbildlichen (den Tönen entwachsen), nicht zu veranschaulichen, wie der Schauspieler des Wortdramas. Der Darsteller bleibt somit immer Mittelpunkt des Geschehens — er muß es ja auch; die anderen Faktoren können zurücktreten, er kann es nur ganz bedingt — da er auf die Urform der Oper zurückzuweisen hat, auf den in dem Fall allein berechtigten, weil selbstzwecklosen Tanz. Bei Hagemann heißt es auf S. 67 von »Oper und Szene«: »Als Grundlagen des Operndarstellens haben zu gelten Singen und Springen. Die Wurzel der musikdramatischen Gebärde ist der Tanz: der für das Auge wahrnehmbar gemachte Rhythmus, die Fähigkeit zur Darstellung rhythmischer Werte durch die Beweglichkeit der Glieder, durch körperliche Geschmeidigkeit. Der Rhythmus in den Gebärdenfolgen, also für das Auge (Tanzkunst), verlangte nach gleichzeitiger Betätigung für das Ohr (Musik). Musik und Tanz bedingen sich gegenseitig. Für beide gilt Bülows Ausspruch: im Anfang war der Rhythmus«. Bis jetzt war alles Schablone, weil der Schauspieler, was im Musikdrama mitunter ganz und gar falsch ist, sein eigenes Seelenleben in die Darstellung übertrug. Pflicht des Regisseurs ist es heute, hier Grenzen zu ziehen. Saladin Schmitt schreibt in einem Artikel über seine Duisburger »Ring«-Inszenierung (im »Hellweg«, Essen, Heft 31 vom 1. August 1923), der sich in unserem Falle gut verallgemeinern läßt, da ich bei meinen Ausführungen gerade sehr stark an den »Ring« gedacht habe: »Der (Opern-)Darsteller packte die Gestalt als realistische ›Rolle‹ an, versuchte ihr nach den Gesetzen der Klassikercharakteristik beizukommen, gänzlich unbelehrt darüber, daß er hier ein literarisches Prinzip auf musikalische Materie anwende«. Der Darsteller im Tondrama

muß also die Natur vereinfachen, der Schauspieler im Wortdrama hat sie zu steigern. Der Opernsänger darf nicht zu viele schauspielerische Einzelheiten geben wollen, sondern er muß vor allem, um eben den Ausdruck zu schaffen, die große Linie der musikalischen Empfindung festhalten. Auch eine Konsequenz der Stilisierung, d. h. der Ausdrucksintensität (nur als Komponent) des Rahmens. Wer hat je eine Sieglinde gesehen, die beim Ertönen von Hundings Horn nicht die Bewegung mit der Hand nach dem Ohr machte? Dieser Fall ist typisch. Hieran und an ähnlichen Beispielen könnten seine Gegner die Utopie des Gesamtkunstwerkes nachweisen, das doch, wie wir gesehen haben, die höchste Potenz des Ausdruckes sein soll, das jedoch durch einen derartigen Fall in die Sphäre des Spießbürgertums, des kalten, krassen Realismus gezogen würde. Hier haben wir den realistischen Vorgang (das Hören des Hornes), der jedoch nur eine Sprosse in Sieglindens Gefühlsskala bedeutet: er muß dadurch zur Auswirkung gebracht werden, daß etwa Sieglinde, indem sie erschrickt, ihr Auge sehnsüchtig und flehend auf Siegmund richtet.

Aus all dem bisher Gesagten erhellt — das will ich noch kurz streifen — daß auch die Kostümfrage natürlich mit ins Gewicht zu fallen hat: die Theaterschneiderei ist eine Kunst, ebenso wie die Bühnenmalerei; auch hier darf, wie in der Dekoration, die Einzelheit nicht unterstrichen werden, das Detail, das freilich durch die Sucht nach historischer Treue sich aufdrängt. Der musikalische Stil muß sich auch auf das Gewand übertragen, erst dann kommt die geschichtliche Wahrheit. Sie muß den Forderungen der Ästhetik in jeder Hinsicht (mit Recht!) hintangesetzt werden. Man darf nicht fragen: ist das und das »natürlich«, sondern die Fragestellung muß lauten: Wie unterstützt die und die Maßnahme die Gesamtwirkung? Wie ist sie mit dem Stil des Werkes in Einklang gebracht? Ich glaube, daß wir im Tristan zunächst auf den Ausdruck sehen und dann erst uns nach der Zeit fragen, während in den Meistersingern allerdings das historisch echte Kostüm mit zum Ausdruck gehört.

* * *

So muß denn jeder Ausdruck, jede Übertragung der Intensität in die Gesamtdarstellung — was freilich nicht von einem Tag zum anderen geschehen kann, solange die Sänger, die, bevor sie zur Bühne gehen, eigentlich einen Kursus rhythmisch-gymnastischer Übungen mitgemacht haben sollten, nicht von jenen Voraussetzungen ausgehen — aus der Musik heraus geboren sein. Vielleicht war das früher schon zeitweise der Fall; etwa bei Lully, der die Konzessionen, die dem Fürstengeschmack im 17. Jahrhundert gemacht wurden, tilgte, der die von Mazarin im Jahre 1645 nach Frankreich gebrachte Florentiner Oper von allem Zierat, von allen Schlacken, von allen Geschmackswidrigkeiten reinigte und vertiefte, der als eigentlicher erster (Opern-)Regisseur auch eben die Darstellung über das Niveau des bisher Gebrachten hob. Im

19. Jahrhundert sollte es die Opernlüge eines Meyerbeer, eines Gounod oder ähnlicher Komponisten (heute ist es d'Albert) sein, die einen geradezu katastrophalen Niedergang der Operndarstellung zur Folge hatte und sie um Jahrhunderte, übertrieben gesagt fast bis in die Zeit der verfallenden römischen Kultur, der degenerierten antiken Tragödie, des nur dem niederen Spieltrieb frönenden Mimus des *römischen* Kinos zurückentwickelt hat. So mußte denn auch Wagner, dessen Gesamtkunstwerk doch »jene höchste Form des verfeinerten Tanzes«, der in Rhythmik umgesetzten Dramatik darstellt (man denke an Tannhäuser, an Mime usw.), so müßte also auch er, trotz des Gegengewichtes, das er ja immerhin hielt, in diesen Strudel hineingeraten. Erst unsere jetzige Epoche beginnt schüchtern die Tilgung dieser Opernmißstände zu zeitigen; erst jetzt fangen wir an, uns der Fesseln jenes althergebrachten unheilvollen Urväterhausrates zu erwehren. Wie wir ja allmählich die Lüge selbst, Meyerbeer, von unseren Kunststätten bannen.
Die vergilbten Blätter einer überkommenen Konvention werden zerrissen. Aber die Stücke müssen bewahrt werden. Denn mögen auch noch so viele behaupten, aus der Vergangenheit nicht mehr lernen zu können, so »entfesselt« ist das Theater noch nicht, so abgedroschen, so »abgegriffene, alte Ware« sind seine Formen noch nicht, daß man nicht noch Neues (natürlich nicht aus der Tendenz das Neue um seiner selbst willen im Sinne der Regiemätzchen Jeßners oder Svend Gades in Hamburg) in ihnen schaffen könnte. Ich bin so reaktionär, zu behaupten, daß aus manchem Vergangenen, aus manchem durch die Tradition Entstandenen noch zu lernen ist. (Selbstredend soll man dabei wieder nicht ins Extrem verfallen, weil ja dadurch die Befangenheit der damaligen Darstellungsweise wiedergegeben würde.) Warum auch nicht! Ist das Theater doch etwas historisch Gewordenes, aus dem wir Deutsche freilich in keiner Hinsicht, auch in der Politik, die Konsequenzen ziehen wollen. Der Begriff der Tradition ist nur deshalb in Mißkredit geraten, weil man mit ihm, sonderlich beim Theater — leider! — den der Bequemlichkeit, des Schlendrians, des toten Schemas verbindet. Auch diesen Mißstand zu beseitigen, wäre somit eine der vielen Aufgaben des modernen Regisseurs.
Der Schauspielregisseur kann einem Werke bis zu gewissem Grade seinen Stil geben. Mag er ihn auch aufzwingen! Tut er es konsequent, so, daß das Kunstwerk immerhin als stilistische Einheit in Erscheinung tritt, so hat seine Inszenierung als künstlerische Arbeit zu gelten. Debatten hierüber sind dann lediglich Angelegenheiten des Geschmacks, des ästhetischen Empfindens. Nie aber können sich Angriffe gegen den *Künstler* hieraus ergeben.
Anders in der Oper, im Gesamtkunstwerk. Hat hier ein Regisseur vielleicht an sich ausgezeichnete Gedanken, die im gesprochenen Drama wohl hätten angängig sein können, die sich aber mit der Musik — denn *ihr* Stil, nicht der nur eine sekundäre Rolle spielende Text oder die Dichtung soll doch in Aktion umgesetzt werden — einer Oper nicht in Einklang bringen lassen, und gibt

er ihnen rücksichtslos Raum, so entsteht ein stilistisches Untier, ein künstlerisches Zwitterwesen. In dem Falle müßte man den Inszenator entweder allzu geringer Achtung vor dem Kunstwerk oder mangelnden musikalischen Stilgefühls, das jenes in der Oper so wichtige Sondern symbolhafter Auswertungen von vornherein ausschließt, oder aber der Unfähigkeit, sich zu entindividualisieren, d. h. den Eigendünkel dem Werk hintansetzen zu können, zeihen: die wichtigste Eigenschaft des Operninszenators, die Selbstentäußerung wäre somit nicht vorhanden.

Dabei hat es im Grunde genommen der (richtige) Opernspielleiter viel leichter wie der Schauspielkollege. Die Musik ist gegeben; für den Regisseur konkret, wie ich anfangs sagte. Wenn nun auch der Regisseur dadurch etwas gebunden ist, so diktiert ihm diese Abhängigkeit doch durchaus den Stil der Aufführung vor. Während im Schauspiel sich die schwierigsten Situationen und Stellungen erst allmählich herausformen, so ergeben sie sich in der Oper (aus der Musik) vielfach geradezu von selbst.

Andererseits sollen aber die Schwierigkeiten der Opernregie beileibe nicht verkannt werden. Denn alles, was ich bisher über die Regiekunst gesagt habe, bedarf einer allem übergeordneten Eigenschaft, des Hauptfaktors, dessen der Opernregisseur fast noch weniger entraten kann wie der Spielleiter im gesprochenen Drama, ohne den es wahre Bühnenkunst überhaupt nicht gibt: der *Intuition* (bei Wagner heißt es: »Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgetan«), der Intuition — Kongenialität wäre zuviel gesagt — die beim musikalischen Regisseur eben aus jenem Stilgefühl resultiert; der Intuition, ein Kunstwerk aus dem Geiste seines Schöpfers zu erfassen (auch der Geist der Nation — nur Svend Gade, der Ausländer, konnte den »Tannhäuser« undeutsch behandeln — und der sozialen Bedingtheit ist nicht unwesentlich!), und es, natürlich der jeweiligen Stilepoche angepaßt, nachzugestalten. Routine oder abgrundtiefes philologisches Denken, womit sich in vielen Fällen Phantasielosigkeit und mangelnde pädagogische Beanlagung paart, machen den Regisseur nicht aus. Das Vorurteil der Künstler gegen die Nur-Doktorregisseure, die Kunstwerke nur unter den heftigsten Geburtswehen, noch dazu als (stilistische oder sonstige) Mißgeburten zutage fördern, wäre in diesem Falle (freilich nur in dem) ganz und voll berechtigt. Es ist ja selbstverständlich, daß alle Intuition vom Verstande und vom Wissen durchleuchtet sein muß, das wäre das einzige Kompromiß: der *intuitive Verstand;* so will ich mich ausdrücken, d. h. die (primäre) Intuition, aus der sich dann die rein gedankliche Arbeit wie von selbst ergibt. Intuition und Phantasie sind die Mittelpunkte, um die sich die verstandliche Kleinarbeit konzentriert.

Eine von den Hauptschwierigkeiten in der Opernregie liegt ferner in dem Umstand, daß sich die Oper weiter, wie das Wortdrama, von der Wirklichkeit entfernt. »Menschen, die sich ansingen, gibt's nicht,« sagt man. Gewiß nicht. Aber es gibt Augenblicke, in denen die Schwingungen unseres Innenlebens

höher sind, in denen wir Menschen (exklusive der Banausen) anders zueinander sprechen. Dieses gehobene, von vielen überhaupt als Musik empfundene Gefühl, das *Pathos*, gibt die Oper bzw. das Musikdrama wieder. Diese Einschränkung mußte ich machen: ist doch die reine bel-canto-Oper schließlich nichts weiter als rein ästhetischer naiver Genuß am Klang, an der menschlichen Stimme, was auch in jeder Hinsicht aus der Wiedergabe herausgehen soll. »Die Oper will nichts weiter wie ausdrücken, nicht schildern; denn das geschieht ja im Wortdrama ... *Sie liefert nicht nur den jeweiligen Gegenwartsausdruck*, sondern sie begründet das Gegenwärtige durch Anklingenlassen des Vergangenen und Zukünftigen.« (Als besonders typisches Beispiel mag man sich etwa die »Meistersinger« ansehen.) Das Wesen des musikalischen Dramas kann man kaum schöner ausdrücken, als es Hagemann (S. 58) in dem zuletzt zitierten Satze tut.

Die musikalische Untermalung muß also das gesprochene Wort, die Situation zerdehnen. Die Folge auf einen in der Hinsicht durchaus naiv empfindenden Menschen muß dann die sein, daß er etwa die Teichoskopie Waltrautes vor Wotans Ankunft im dritten Walkürenakt, ebenso die Verfolgung Taminos durch die Schlange (warum läuft er denn nicht weg? fragt er) unerträglich lang und deshalb unnatürlich findet. Ebenso »unwirklich« ist es, wenn jemand Lungenschwindsucht hat und singt, oder wenn ein anderer bei dem stärksten Fortissimo immer weiter schläft, oder wenn fünfzig Leute (der Chor) das gleiche singen. Auch das Beiseitesprechen gehört hierher. All das ist wichtig für die Oper und ihre Regie.

Einerseits muß ja die Zerdehnung das Spannungsmoment aufs höchste steigern (Tristan), andererseits liegt in ihr die schwierigste Klippe für den Regisseur. Hier muß er vollständig Herr über die Gestik seiner Künstler sein, um derartige weitschweifige Situationen überhaupt zu ermöglichen. Also wie gesagt: Naivität, Reduktion, große Linie, Tanz müssen vom Mimen gefordert werden. Der Regisseur muß das Gesamtkunstwerk inszenieren: er muß feinsinniger, musikalischer bildender Künstler sein, um sein edles Material formen zu können, um dem Schauspieler (wobei die Einstellung auf die männliche und die in dem Falle ganz besonders anders geartete weibliche Psyche sehr wesentlich ist) über jene durch das Wesen der Oper schlechthin bedingten toten Punkte hinwegzuhelfen. Daß er hierbei nicht in die ästhetisch unhaltbare Lebende-Bilder-Manier verfallen darf, braucht ja wohl kaum in den Kreis der Erörterungen gezogen zu werden. Der Spielleiter darf jedoch den Künstler nicht seiner Individualität berauben, ihn lediglich zum Räderwerk seiner (des Regisseurs) Gehirnmaschine machen. — Die toten Punkte, die nicht bequem durch Striche entfernt werden dürfen (das wäre ein Beweis für das künstlerische Unvermögen des Inszenators), müssen durch eine Art von (reduziertem) Tanz, von darstellerischem Rhythmus überbrückt werden. Hier kann der Regisseur sein ganzes Können zeigen. Solche Stellen sind zur Be-

urteilung seines Künstlertums ausschlaggebend. Im Zuschauer, der sich im übrigen an den Reformbestrebungen in der *Oper* mehr, als es geschieht, beteiligen sollte, müssen also ästhetische Gefühle lediglich durch jene plastische Musikalität des Schauspielers hervorgerufen, ausgelöst werden. Nochmals will ich aber sagen, daß nicht jeder Lauf, jeder Triller, jede Sechzehntelnote »ausgedeutet« werden darf (Saladin Schmitt sagt meines Erachtens etwas zu weitgehend, daß es »das wichtigste Ziel sei, jeden *Takt* rhythmisch zu erfassen und auszudeuten«, wobei die eigentliche symbolhafte Auswirkung in dem mimisch und tänzerisch bewegten Leitmotiv, das Dr. Schmitt geradezu in Tanz aufgelöst haben will, Ruhepunkte wie Steigerungen fand), sondern es muß jede Geste aus dem *Komplex* der musikalischen Diktion entwachsen sein.

Der Regisseur muß also die (durch die Musik) gegebenen stilistischen Postulate erfüllen, um mit seiner Inszenierung Effekt zu machen: den Effekt, der künstlerische Ausdrucksform ist, den wahren, nicht den durch allzu unüberlegten Gebrauch verschwommenen Begriff, der dem großen Publikum nach der positiven Seite hin für die Wertschätzung eines Kunstwerkes ausschlaggebend ist, während sich dem skeptischen Kunstrichter (z. T. freilich mit Recht) von vornherein eine negative Bewertung glaubt aufdrängen zu müssen: Kunst und »Effekt« werden zu Extremen. Man denkt nur an Meyerbeer, an hohes C, Rouladen, an die »Form ohne Inhalt«, an den »Ausdruk ohne Absicht« (Hagemann S. 39). Nichts falscher als dies! Denn wollte ein Künstler alles Effektvolle, was doch nichts weiter ist wie Wirkungsvolle, alles Faszinierende von seinen Werken fernhalten, so würde er nicht für das Publikum, sondern nur für den Kritiker oder für den Gebildeten arbeiten. In Wirklichkeit tut es ja keiner, obwohl es sich mancher einreden will und sich so einer großen Selbsttäuschung hingibt: denn jeder Künstler weiß, daß der Effekt einer der wesentlichsten Bestandteile ist, durch die ein Kunstwerk zum Menschen spricht. Den Effekt des Kunstwerkes berechnet ja schon der produzierende Künstler: von Homer, dem Schöpfer der naivsten Kunstform an bis zu Shakespeare, Schiller, Beethoven, Mahler und Strauß. Aber überall — und das ist die Hauptsache — ist die Wirkung, wie auch jedes Pathos, echt, wenn sie ganz aus dem jeweiligen Gefühl des Schaffenden geboren ist. Aber »das Kunstwerk ist erst fertig, wenn es in Erscheinung tritt; dieses Moment ist für das Drama das Erscheinen auf der Bühne«, sagt Wagner einmal. Der Effekt eines Bühnenstückes kann also erst in dem Augenblick da sein, wo es sich durch die Materie der Szene kundgibt. Das muß der Regisseur vermitteln. Dazu muß er das Werk so inszenieren, wie es *ist:* stilgemäß. Er wird nie einem an sich toten Stück durch eine noch so reichhaltige Inszenierung lebendigen Odem einhauchen können, wenngleich er es freilich etwas heben kann. Ganz abgesehen von dieser Unmöglichkeit überhaupt, da er ja dem Werk mehr als vorhandene dichterische oder musikalische Qualitäten unterschieben müßte, die doch immerhin

mit zur Basis einer Inszene gemacht werden müssen. Das Kunstwerk wird man erst beurteilen können, wenn der Regisseur, indem er eben Gesagtes zur Richtschnur nimmt, zu Werke geht und den wichtigen Wirkungsfaktor, den Effekt, der nicht mit »Kitsch« gleichgesetzt werden darf, nicht umgeht, was einem wirklichen nachschaffenden Künstler, wie gesagt, doch nie gelingt. Das Publikum wird sich dann auch der lapidaren Gegensätzlichkeit der erwähnten Arten von Effekt bewußt werden. Ebenso wie es, nebenbei bemerkt, auch den Unterschied von Pathos und Phrase fühlen muß, um Schiller lieben zu können (man halte sich zum Vergleich die Liebe der Franzosen zu Corneille und Racine dagegen!), sein wahres echtes Pathos zu sondern von der Phrase seiner Epigonen (bis auf den heutigen Tag), unter denen er, wie kein anderer, zu leiden hat. Wenn der Zuschauer den Effekt, die Begeisterung, die ausgelöst wird, zum anhaltenden Erlebnis verarbeitet, dann wurde das Kunstwerk richtig reproduziert. Verwandelte sich aber die vielleicht augenblickliche Begeisterung, die somit also den wahren Eindruck noch nicht ausmacht, in Ernüchterung, so war der Effekt und seine Mittel, die ja so mannigfach sind (auch das Ethos, wie bei Beethoven, kann eines sein) künstlerisch unwahr, ohne Notwendigkeit. Kein Mensch hatte etwas davon. Wo doch auf der Tendenz, sich der *Menschheit* zu verdeutlichen — nicht auf der l'art-pour-l'art-Eigenbrötelei — das Wesen aller wahren Kunst sich gründen soll!! Das ist ihr »Zweck«, von dem ich bereits sprach.

* * *

Allgemeingültige Normen lassen sich somit für Operninszenierungen nicht aufstellen.*) Jedes Werk ist durchaus anders, eben aus der Musik heraus, in die Szene zu übersetzen, wobei dann noch jedesmal der Individualität des Regisseurs und seiner Künstler Rechnung getragen werden muß. Singspiele, unter denen selbst wieder die verschiedensten Varianten für den Inszenator zu beachten sind, erheischen andere Stilmittel zur Formung als eine große Oper. Während man Gluck und Mozart stilisieren wird, wäre es unmöglich, etwa dem »Hans Heiling«, dem »Freischütz«, dem »Lohengrin« oder der »Rose vom Liebesgarten« extrem moderne Formungsgesetze aufzuzwingen, ihnen (freilich gemäßigte) naturalistische Inszenierungen zu versagen, die doch durchaus dem Geist der romantischen Musik, der Musik Marschners, Webers, Wagners und Pfitzners entspringen. Man mag an den zweiten Meistersinger- und an den zweiten Schatzgräberakt denken, woraus das eben Gesagte hervorgeht. In einer Verdi-Oper und vielleicht — cum grano salis — auch bei Gluck, wo die Geste dementsprechend kleiner sein muß, wird das Pathos der Musik zur Regiemaxime gemacht werden müssen. Ebenso wie bei Wagner, bei dem es, wie Paul Bekker einmal richtig schrieb, keine

*) Dieser Abschnitt ist der ganz unwesentlich veränderte, nur etwas erweiterte erste Absatz eines kurzen Artikels von mir »Szenisches Stilgefühl« in der »Frankfurter Zeitung« (Stadtblatt) vom 6. September 1923.

Interieurs gäbe, dessen Pathos, das ja die Musik so gut auszudrücken vermag, auch *gesehen* werden will. Andererseits wäre das, was hier richtig ist, in der Arie des Belmonte oder in einem Werk wie der »Zauberflöte« ganz und gar widersinnig. Überall, mag es nun der »Figaro« oder »Cosi fan tutte« sein, muß die Nonchalance der Mozartschen Töne auch visuell zum Ausdruck gebracht werden, was freilich weit schwieriger ist, als etwa ein Wagnersches Werk zu inszenieren. Für jedes Werk gibt es eigentlich nur eine Inszenierung (aus der Gesamtheit des Stils heraus), nur *eine* Inszene, die den Hörer zwingt, ebenso wie die Menschen auf der Bühne, wie die Künstler zu fühlen. So müssen z. B. die Gefühle Tristans im letzten Akt, seine Lichtempfindungen sich auch auf den Zuschauer übertragen: die Beleuchtung ist hier durchaus die Hauptsache; das Bühnenbild tritt zurück.

Daß man im übrigen nicht immer vom Stil *eines* Komponisten reden kann, beweist uns das Beispiel Richard Wagners. Seine Werke sind — das weiß ja jeder — stilistisch durchaus verschieden voneinander, im Gegensatz etwa zu Gluck, mit Einschränkung auch zu Mozart, zu Schreker u. a., so daß sich für jedes eine andere Inszenierungsweise ergeben muß: der »Tannhäuser« ist eine musikalische Legende. Ein Schritt weiter (ins Transzendente), noch erdgelöstere Geste, und wir haben die »Parsifal«-Regie, wo das Licht vollständig zu dominieren hat. (Auch die Erscheinungen der Meister und der Engel im »Palestrina« würden eine ähnliche Darstellung erheischen.) Ohne die einzelnen Werke in Schubfächer legen zu wollen, kann man sagen, daß der »Rienzi« als die große Oper zu behandeln ist, der »Holländer« als das Drama der Elemente und ihrer Auswirkung auf den Menschen (Senta), der »Lohengrin« als die in höchster Potenz zum Märchen gesteigerte romantische Oper, der »Tristan« als das ganz weltentrückte psychologische Drama, in dem nicht Tristan-Melot, sondern Seele-Herdenmensch Spiel und Gegenspiel bedeuten. Die »Meistersinger« sind das Kulturbild, der »Ring« ist das große Drama des Gottes, in dem sich die ganze Menschheit verkörpert: Hier zeigt sich die Wahrheit des Kunstwerkes, hier sind die *νόμιμα ἄγραπτα* des Sophokles, die im tiefsten Grunde einer jeden menschlichen Brust verborgen liegen und die durch die Schöpfungen des Genius aus dem Unterbewußtsein gehoben werden können. In der Inszene des »Ringes« muß sich das aussprechen: Alle Episoden müssen der Tragödie Wotans untergeordnet, aber mit ihr in Zusammenhang gebracht werden. Es liegt alles so deutlich in der Musik, daß fast jeder Fels seine musikalische Bedeutung gewinnen kann. Auch muß hier das primärste künstlerische Formprinzip, der Kontrast zur Auswirkung gebracht werden, d. h. es muß, abgesehen von Einzelheiten, die Welt der Gottheit, des Heldentums, der Monumentalität (3. Siegfried-Akt etwa) von derjenigen der menschlichen Konvention abgegrenzt sein. Als Beispiel mögen die Szenen Siegfried-Brünnhilde und Siegfried-Gutrune angeführt sein: der Kontrast Gott — Mensch, der ja jede Auffassung eines historischen Individuums von

vornherein ausschließt, weswegen in der Inszenierung man sich an keine bestimmte Epoche binden darf. Abgesehen höchstens von der Hunding-Episode, von der Milieu- und Sittenschilderung altgermanischen Lebens. Aus den beigegebenen Skizzen läßt sich in dieser Hinsicht vielleicht manches entnehmen. Ihr »Warum« erhellt aus all dem Gesagten. Wer jedoch über die gedrückte und die auf einen freien Menschen drückende Mimehöhle Genaueres wissen will, der lese bei Appia nach auf Seite 276 f. und lasse es durch die Zeit des Expressionismus gehen ... Bei der Gibichungenhalle denke man an Heidenmauern und nicht an den bisherigen traditionellen Anachronismus, und man vergegenwärtige sich all das, was ich gesagt habe: man stelle die Individuen in den Rahmen, gruppiere und beleuchte, bis man das musikalische »Bild« hat. Es könnte einem in der Tat immer mehr zum Bewußtsein kommen, daß die Oper, selbst ohne die utopische, freilich einzig richtige Forderung amphitheatralischer Häuser, wirklich, wie Lauckner sagt, »am Anfang aller Möglichkeiten« ist ...

HANS PFITZNER

VON

ERWIN KROLL-MÜNCHEN*)

Es gilt, aus dem wirren Getriebe unserer Tage heraus einen gewissen kritischen Abstand vom Schaffen eines Künstlers zu gewinnen, der aller Wahrscheinlichkeit nach als einer der wenigen der *Musikgeschichte* angehören wird. Dabei muß sowohl die Rolle des mehr oder weniger ehrlichen Lobredners verlassen, wie auch ein Zweiflertum vermieden werden, das alles seit Wagners »Tristan« Geschaffene als Verfallserzeugnisse ablehnt. — Pfitzners Wesen spiegelt in höchst persönlicher Mischung Züge eines Deutschtums wider, das sozusagen von Eichendorff bis Lessing reicht. Da ist Pessimismus und Humor, Empfindungstiefe und bohrender Forscherdrang, Reizsamkeit und überlegener Witz; und dieses schillernde Vielerlei, gebändigt durch das fanatisch betonte Bewußtsein der künstlerischen Sendung, ruht auf dem Urgrunde eines *romantischen* Welt- und Kunstempfindens, das unserer entwurzelten Zeit wohl rückwärts gerichtet vorkommen mag, in Wahrheit aber aus den unwandelbaren Tiefen der deutschen Volksseele gespeist wird. Wo Pfitzner dem »Zeitlich-Trüben« untertan erscheint, ist's mit jener edlen Schwermut des Wissenden, der den Winter seiner Kunst herannahen fühlt, vorher aber sich die köstlichen Früchte des Herbstes birgt. Vielleicht, daß

*) Nach einer demnächst im Drei Masken Verlag (München) erscheinenden Pfitzner-Monographie des Verfassers.

der Umsturz alles Gestrigen unseren Blick für die Größe dieser Künstlererscheinung geschärft hat. Daß sie durch ein Meer von Widerwärtigkeiten waten mußte, dünkt uns ein dem deutschen Musiker fast prästabiliertes Verhängnis; bedeutsamer ist, daß Pfitzner, hineingestellt in eine Zeit, in der es nach seinem eigenen Eingeständnis »keine Lust ist zu leben«, als Schöpfer in sich ruhender Werke über das Leben triumphiert.
Die Tatsache, daß er väterlicherseits sächsicher, mütterlicherseits norddeutscher Herkunft ist, läßt ihn der Romantik der Sachsen Marschner, Schumann und Wagner, aber auch dem Geiste des Norddeutschen Brahms verbunden erscheinen; und die erstaunliche Frühreife des »Armen Heinrich« wird dadurch faßbarer, daß wir den Komponisten in durchaus musikalischer Umgebung und in steter Berührung mit der Welt des Theaters aufwachsen sehen. Das Konservatorium verläßt er, der geborene Autodidakt, einundzwanzigjährig »ohne Empfehlung und Förderung«. Damals (beim beginnenden letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts) sind Wagner und Liszt längst dahingegangen, die »Wagnerianer« beherrschen den Plan. Durch all das erstarrende Epigonentum blitzt Humperdincks, des freundwilligen Beraters, Märchenoper »Hänsel und Gretel« wie ein Sonnenstrahl durchs Nebelgewölk; aber schon rauschen auch Mascagnis »Cavalleria rusticana« und Leoncavallos »Bajazzo« über die deutschen Bühnen. Mühsam erkämpfen sich Brahms' Sinfonien ihre Anerkennung, Richard Strauß ist über »Macbeth« und »Don Juan« bei »Tod und Verklärung« angelangt. Mahlers 1. Sinfonie wird aufgeführt, Bruckners Neunte reift ihrer Vollendung entgegen, und Hugo Wolf hat nach den Mörike- und Goethe-Liedern das Spanische Liederbuch vertont. Es ist die Zeit des jungen Hauptmann und Dehmel, der ersten Münchener Sezession, der Berliner »Freien Bühne«, die Zeit, die achtlos an Nietzsches »Fall Wagner« vorübergeht. In Frankfurt, wo Pfitzner weilt, wirkt Thoma, schreibt der Rembrandt-Deutsche sein Buch, geht der Geist des großen Schopenhauer um. Der Rückschauende erblickt den Widerstreit und die treibenden Kräfte eines Kunstlebens, das von der Größe des »saturierten« Deutschlands zehrt. Doppelt dornenvoll muß in einer solchen Welt der Aufstieg des jungen Musikers werden. Allgemach wird er sich der pessimistischen Grundstimmung seines Wesens bewußt; bei *Schopenhauer* findet er seine dunklen Ahnungen vom hohen Werte der Musik, von der Überbewußtheit des künstlerischen Schaffens, von der Besonderheit alles Genial-Intuitiven bestätigt. Je mehr ihm jenes »intellektuelle« Leben, von dem später das dem »Palestrina« vorangestellte Schopenhauer-Zitat redet, aufgeht, um so härter dringen freilich auch die realen Mächte des Tages auf ihn ein. Seit seinen Knabenjahren steht *Richard Wagner*, der Dichter-Musiker, als Leitstern vor seiner Seele. Doch der Jüngling verschreibt sich nicht den Wagnerianern. Ganz unähnlich Hugo Wolf, ist er sogar von Brahms' 4. Sinfonie begeistert, während ihm Liszt und Bruckner fern bleiben.

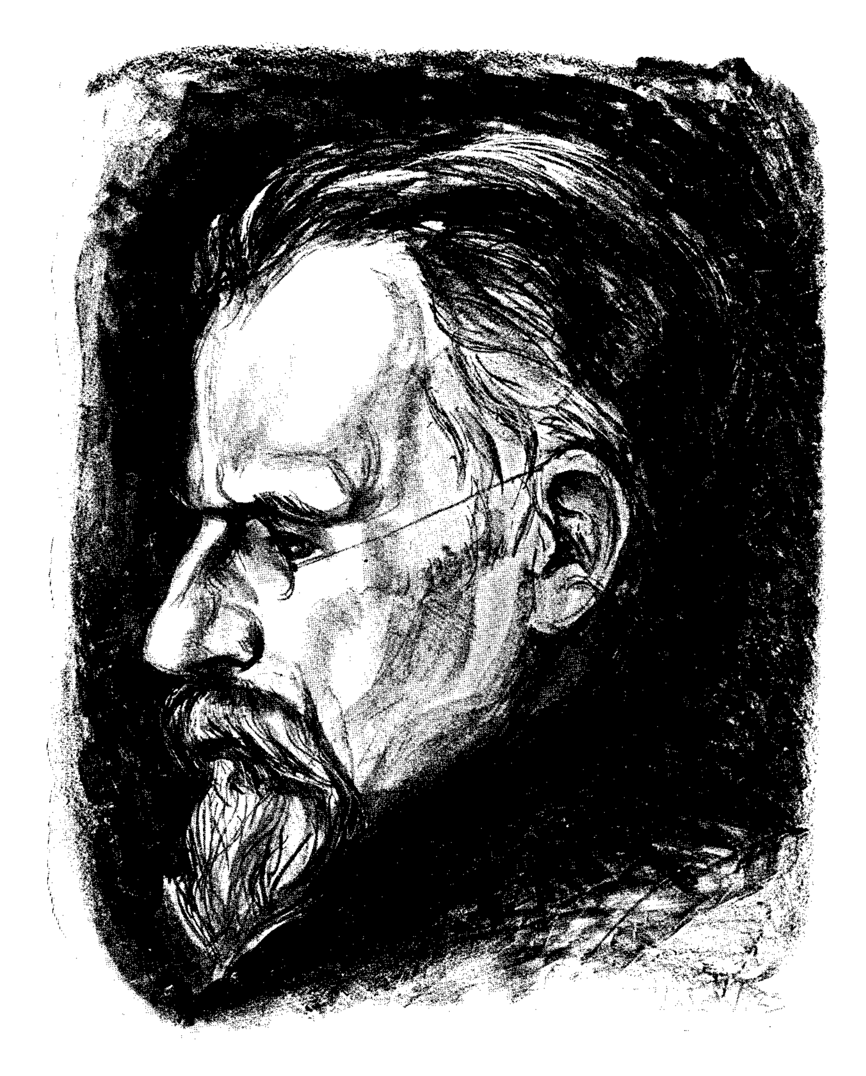
Jahrelang schleppt er sich mit der Sehnsucht herum, seine größeren Werke aufgeführt zu sehen. Als sie ihm (1893 in Berlin) erfüllt wird, bleiben die erhofften großen Wirkungen aus. In Mainz wird (am 2. April 1895) durch die Uraufführung des »Armen Heinrich« die Legende von der Impotenz der Wagner-Nachfolge zerstört. Durchs »Inferno der Schmieren« geschleift zu werden, ist seitdem des Musikdramatikers ständige Furcht. Das Fazit der folgenden zehn Berliner Jahre hat er selbst gezogen und gemeint, er wäre damals nie seines Lebens froh geworden und hätte verhungern müssen, würde er nicht Stunden gegeben haben. Ein bitteres Urteil über Deutschlands Hauptstadt, die bis 1919 achtlos an seinem Schaffen vorübergegangen ist! Als er Berlin verläßt, hat er in Wien und München längst eine begeisterte Gemeinde — dank Gustav Mahlers, Rudolf Louis', P. N. Coßmanns und anderer Eintreten. In München holt er sich (im Winter 1907/08) die Sporen als Konzertdirigent und übernimmt dann die Leitung des Straßburger Musiklebens. In einem an Erfolgen, Kämpfen und Anfeindungen reichen Jahrzehnt schafft er aus einer Kunststätte provinzialen Zuschnitts eine Grenzzentrale deutschen Musiklebens. Bruno Walter, der Freund, ermöglicht (Juni 1917) die Pfitzner-Woche, eine der letzten kulturellen Großtaten des alten Deutschlands. Seitdem die Franzosen (im November 1918) Straßburg besetzt, ist der Schöpfer des »Palestrina« ein Heimatloser. Ein Pfitzner-Verein, dem Münchens beste Köpfe angehören, tut sich auf, und als man des Fünfzigjährigen Geburtstag feiert, herrscht in München die Räterepublik. Nun findet er am Ammersee eine Bleibe; doch München, wo er (1919/20) wieder als Konzertleiter hervortritt, läßt ihn ziehen. Im Mai 1920 eröffnet ihm die Berliner Hochschule für Musik eine Meisterklasse und gibt sich (durch Schreker und Busoni stark aufs Internationale eingestellt) so selbst das wünschenswerte nationale Gegengewicht.

Nur zögernd erschließt sich die »Welt« dem Ethos der Pfitznerschen Werke. Der »Arme Heinrich« erscheint erst seit dem durch Mahler 1905 bewirkten großen Erfolge der »Rose vom Liebesgarten« häufiger auf den deutschen Bühnen. Früher bürgert sich — dank des Eintretens von Künstlern wie Sistermans, Kiefer u. a. — der Lieder- und Kammermusikkomponist ein. Aber erst im Ernste der letzten Kriegsjahre wird, zumal nach der Münchener Pfitzner-Woche, sein Schaffen von einer lokalen zur *deutschen* Angelegenheit erhoben. — Die imponierende Vielseitigkeit alles Kompositorischen erschöpft den Wesensgehalt dieser Persönlichkeit nicht. Schon ihre dem Musikantischen abgeneigte, von fanatischem Formwillen erfüllte Musik läßt *geistige* Hintergründe vermuten. So können wir Pfitzners unhistorische, heftig losfahrende, boshafte, heilig eifernde *Schriftstellerei* mit ihrer wundervollen Einseitigkeit nicht zum Gesamtbilde des Künstlers entbehren. Ihr gegenüber tritt der Dirigent, Pianist, Lehrer und Regisseur etwas zurück, obwohl er stets ein Besonderer, Abseitiger bleibt. Die Eigenart seines Wesens liegt in jener

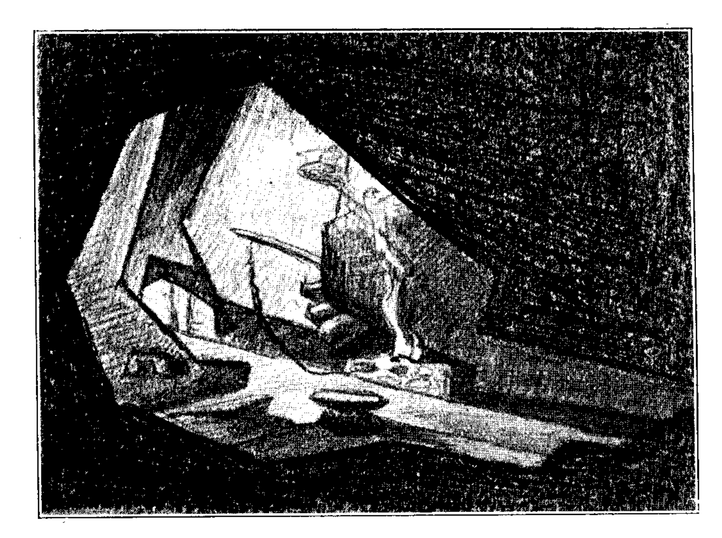
typisch romantischen Mischung von Sehnsucht und Ironie, von nach innen Hineinhorchen und nach außen sich Abfinden begründet. Der in sich versponnene, ganz dem »intellektuellen« Leben (im Sinne Schopenhauers) hingegebene Künstler und der Mensch, der sich den Köstlichkeiten der diesseitigen Welt keineswegs verschließt, der von seiner Mission Erfüllte, ganz im Intuitiven Aufgehende, der gleichwohl des Widerhalls seiner Schöpfungen bedarf, der mit Witz, Geist und Spott eine Seele voll unerhörter Sensibilität überdeckt, der den »Postillon Tod« als Freund begrüßen kann, weil er zu leben versteht, immer voll des Augenblicks, immer geradezu in Liebe und Haß, immer irgendwie in Abwehr und Empörung, nie sich untreu werdend — das ist Pfitzner. Es bedarf einer gewissen Entfernung, um die richtige Blickweite für ihn zu erlangen; dann aber ordnen sich auch eigensinnige, ja schulmeisterliche Einzelzüge in das wundervoll harmonische Gesamtbild der *genialen* Persönlichkeit ein.

Über Pfitzners Schaffensweise und die geistige Basis seiner Musik geben in mancher Hinsicht seine *Schriften* Aufschluß. Die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts zeigt wie dessen systematische Philosophie ein Hin- und Herwogen und Durcheinanderfluten formalistischer und idealistischer Tendenzen. Pfitzner, der Jünger Schopenhauers, ist, obzwar Idealist, doch Gegner uferloser Spekulation; er bleibt stets auf dem Boden der Tatsachen, wobei er freilich den idealistischen Kern seiner Kunstanschauung, die Intuition, oder, wie er gern sagt, den *Einfall*, als etwas Gegebenes, nicht weiter Erklärbares nimmt. Mit seinen musikästhetischen Aufsätzen tritt er in die Reihe der Hoffmann, Weber, Schumann und Wagner, nur daß, entsprechend seinem reizsameren, eigenwilligeren Wesen, bei ihm alles Gedachte persönlicher, zugespitzter erscheint. Stets geht es bei ihm ums Ganze; hineingestellt ins Fremde fühlt er, »der Spätling der Romantik«, Widerstände doppelt schmerzhaft, empfindet, was andere von sich abschütteln, als Todeswunde und schlägt mit Keulen zu, wo — Wegsehen klüger wäre. Für die Rechte des Einfalls, der von jeher ein Postulat der Romantik war, streitet er mit allen Mitteln. Ein blitzblanker, an dem großen Frankfurter Philosophen geschulter Stil, erbarmungsloser Witz, verblüffende Beweisführungen, drastische Schlüsse, schlagende Antithesen, geschickt angebrachte Mottos, erstaunliche Belesenheit — all das macht die Lektüre seiner Schriften so genußreich. Daneben fallen echt Pfitznersche Besonderheiten auf, starke, bis zur Schrulle ausgebildete Antipathien (Liszt, Nicolai!), maßloser Haß auf ihm Wesenfremdes, fanatischer Bekennermut, der jede Rücksicht vergißt. Die Aufsatzreihe »Vom musikalischen Drama« (1915) bewegt sich in der Welt der Oper, die gewonnenen Erkenntnisse werden dann in den Schriften »Futuristengefahr« (1917) und »Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz ein Verwesungssymptom?« zur Abwehr kunstfeindlicher oder undeutscher Bestrebungen verwendet. Die einzelnen Gedankengänge können, da sattsam besprochen, be-

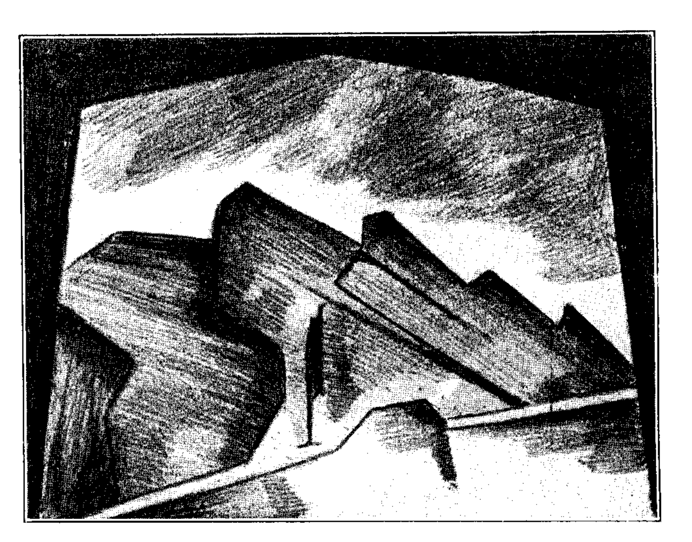
kämpft und erläutert, hier als bekannt vorausgesetzt werden. Es erhellt, daß ein Künstler, der den Primat alles Intuitiven so entschieden verficht, der über die Beziehungen zwischen Inspiration und Reflexion so scharf nachgedacht hat, auch seine Musik möglichst ganz auf den Einfall und seine organische Verknüpfung zu stellen suchen wird, und auch, was er über den nur bedingten Wert der Leitmotivtechnik sagt, findet seine Bestätigung in der Tonsprache seiner Opern. Er weiß, »es kommt bei ästhetischen Streitfragen doch nie etwas heraus«, und doch fährt er immer wieder los, und sei es — auf den harmlosen Lustwandler in den Bereichen der Musikästhetik, Busoni. Im Grunde genommen sind es hier wie im Falle Bekker weniger künstlerische Einzelheiten, die den Streit erregen, sondern die hinter ihnen wirksame Gesinnung drängt zum Bekenntnis. Diese beruht bei Pfitzner auf einer Busoni und Bekker gänzlich abgewandten Gefühlseinstellung in menschlicher und nationaler Hinsicht. Unter den Aposteln des Neuen steht ja Busoni trotzdem — wenn auch nicht gerade in erheblicher Größe — neben Schönberg, Kandinskij u. a. Aber auch das Ideal des Pfitznerschen Schaffens hat mehr Berührungspunkte mit den Neuesten, als man glaubt. Sind doch die expressionistischen Forderungen demselben romantischen Boden entsprossen, der schon Hoffmanns und Schopenhauers Glauben an die Musik als tönende Weltidee gebar. Ganz im Sinne der Romantiker fordert man heute die unumschränkte Herrschaft der künstlerischen Eingebung, die enge Anlehnung der bildenden Künste an die Musik, als die am wenigsten stoffliche Kunst; man spricht von der »mystisch-innerlichen Konstruktion« der neuen Erzeugnisse, von der Form als »Ausdrucksmittel inneren Klangs«. Und nun geschieht es, daß Pfitzner sich auch mit seinen musikalischen Ausdrucksmitteln immer mehr den so verhaßten Expressionisten nähert. Freilich, er will, überzeugt von der Gesetzmäßigkeit und dem natürlichen Zusammenhang alles Geistigen, den Anschluß an gewisse Urtypen musikalischen Formens doch stärker gewahrt wissen als jene. Und wer hätte die Kühnheit, mit dem Künstler darüber zu rechten, daß er unsere psychischen Formbedürfnisse nicht für unerschöpflich hält? Ihm wachsen die Formen der Musik ebenso wie die Tier- und Pflanzengattungen; manche sterben aus, viele erhalten sich. Sie sind ihm zwar nebensächlich (»akzidentell«), jedoch sinnvoll dem Wesen seiner Kunst abgelauscht, »die zu gewissen, gleichsam kristallisierenden Bildungen neigt«. Wenn er sich eins fühlt mit unserem Tonsystem und überzeugt ist, daß die Neuerungen nicht lediglich in neuen Formen beruhen, so hat er ein gutes Recht dazu — solange wenigstens, bis ein neues Genie kommt, das der Kunst neue Regeln gibt. Da aber unsere abendländische Musik bisher stets den Zusammenhang mit dem Alten wahrte, so dürfte auch dem der Romantik entsprossenen Ideal Pfitzners, jener höchsten romantischen Eindringlichkeit des Einfalls, die sich paaren soll mit der höchsten Wahrheit klassischer Formung, eine hohe, vielleicht entscheidende zukunftsweisende Bedeutung nicht abzusprechen sein.



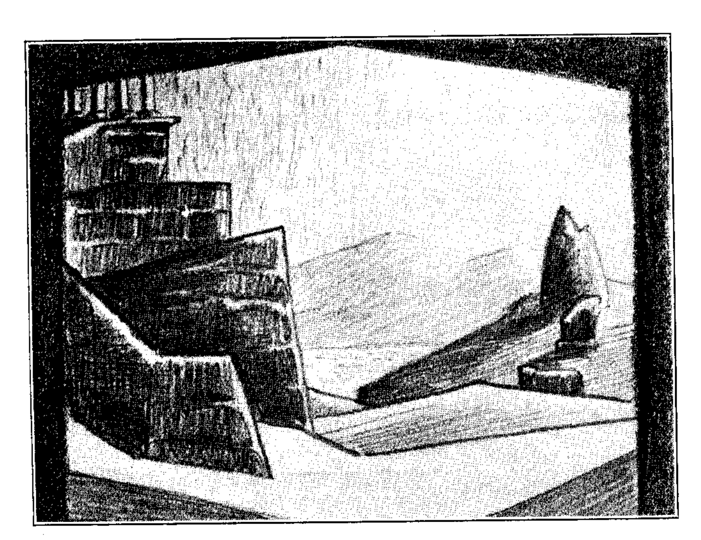
Hans Pfitzner
Nach der Original-Lithographie von Helen-Louise Wiehen



Siegfried. Erster Akt: Höhle des Mime



Siegfried. Dritter Akt: Am Fuß eines Felsenberges



Götterdämmerung: Gibichungenhalle

Dekorations-Entwürfe von Jürgen Klein. Zu Heinrich Altmanns Beitrag über die Ästhetik der modernen Opernregie

Als die »Futuristengefahr« niedergeschrieben wurde, kämpfte Deutschland mächtig und unbesiegt. War es ein Wunder, daß unser Zusammenbruch einen Künstler, dessen Verhältnis zur »Welt« von jeher ein gespanntes war, vollends in Harnisch brachte? Seine Lehre war eine Apotheose des Schöpfertums, des originellen melodischen Einfalls, und diesen sieht er nun im Chaos unserer Tage untergehen. Die Impotenz, die einzige Unmoral der Kunst, wird Gesetz, und ihr Wortführer ist — Paul Bekker. Bekker hält die poetische Idee für das oberste, formgebende Prinzip im Schaffen Beethovens, und diese — gewiß irrige — Behauptung würde den Pfitznerschen *Einfall* aus der Welt schaffen. Die Pfitzner-Bekker-Fehde mit all ihrem Drum und Dran ist ein bedauerliches Symptom unserer inneren Zerklüftung und politischen Zerrissenheit; aber ein großer Teil unserer Nation wird Pfitzner auch da, wo er sich zur Größe eines Arndt und Fichte, zum Praeceptor Germaniae emporrecken möchte, die Gefolgschaft nicht versagen. Auf jeden Fall gilt es, Distanz zu halten vor Pfitzners Gedankengängen. Bedeuten sie doch die folgerichtigste, durchdachteste Musikästhetik unserer Zeit. Wohl kann man aus ihrem festgefügten Gebäude, dessen Teile lückenlos ineinandergreifen, einzelne Teile herausreißen, deswegen besteht doch das Ganze als Werk eines kundigen Baumeisters. So ist es leicht nachzuweisen, daß es sein Bedenkliches hat, der Musik eine *Sonderstellung* vor den übrigen Künsten einzuräumen. Schließlich müssen doch auch Dichter, Maler und Bildhauer als »Schöpfer« im Pfitznerschen Sinne gelten; denn das Material *aller* Künste ist wohl ungleichartig, aber an sich gleichwertig. *Alles* künstlerische Schaffen bedeutet ein verknüpfendes (assoziierendes), schöpferisches Bearbeiten eines dem Vorstellungsbereich entnommenen Materials, nur daß freilich das der Musik, die Tonvorstellung, eine besonders innige Beziehung zum — stets veränderlichen — Seelischen hat. Der dichterische oder malerische Einfall aber besteht gleichwertig neben dem musikalischen. Pfitzners Bemühungen, die Musik gänzlich aus sich heraus zu begreifen, stimmen mit einer psychologischen Beurteilung der Tatsachen des künstlerischen Schaffens nicht überall zusammen, so charakteristisch sie für seine Vorstellung vom Werte dieser Kunst sein mögen. Auch das intuitive musikalische Schaffen ist stets irgendwie assoziativ bedingt. Natürlich ist nicht an der Notwendigkeit und Besonderheit des schöpferisch-intuitiven Verhaltens zu zweifeln. Der Künstler bleibt nun einmal, wie Wagner treffend sagt, »der Wissende des Unbewußten«. Aber die Grade dieses Verhaltens sind bei den verschiedenen Musikern verschieden, so daß weder eine allgemein gültige Trennung von Inspiration und Reflexion (Einfall und Gestaltung) vorgenommen noch überhaupt der Einfall als einziger Wertmesser der geschaffenen Musik angesehen werden kann. Im Grunde ist es der alte Gegensatz zwischen Inhalt und Form, der sich hinter der Gegenüberstellung von »Inspiration« und »Reflexion« auftut. Dadurch, daß Pfitzner die »Durchdringung der beiden Wesenseigenschaften« seiner Kunst fordert und

zu verwirklichen sucht, strebt er die romantische Vorherrschaft der Inhalte zu überwinden. — Es mag die Regel sein, daß die Beschaffenheit des »*Einfalls*« den Wert der Musik bestimmt. Trotzdem gibt es auch wertvolle Musik, bei dem er hinter dem Einfallsmäßigen der Gestaltung zurücktritt, ja verschwindet. Auch wo Einfall *und* Gestaltung nichts unbedingt Zwingendes an sich haben, kann doch dem Ganzen ein nachhaltiger, schwer zu erklärender Zauber eignen; und so tief begründet die Ablehnung eines *Liszt* durch den Einfallsmusiker Pfitzner erscheint, es wird weiterhin viele geben, die ihm hierin nicht folgen. Auch die mit großem Scharfsinn verfochtene Ansicht, daß die Konzeptionsidee einer musikalischen Schöpfung (im Gegensatz zur dichterischen) immer das *Ausgangsthema* sein müsse, läßt sich als allgemein gültig nicht halten. Gewiß ist sie für das Schaffen einer großen Reihe von Komponisten gültig; aber es ist daneben ein musikalisches Eingestelltsein auf ein Ganzes denkbar, dem noch so gut wie keine Einzelheit bewußt ist. Blitzartig oder langsam hervordämmernd meldet sich dann die Konzeptionsidee jenes Ganzen als corrigens seiner Teile, als etwas, was *vor* dem Musikalischen, der tatsächlichen Ausformung steht, aber bereits dessen Spannungen und Lösungen in sich enthält; und von Teilen braucht durchaus nicht immer der Anfang, der schließliche Beginn zuerst erscheinen. In diesem Sinne könnte, trotz Pfitzners Darlegungen, ein Komponist schon den ganzen Satz haben, ohne sich noch des Themas bewußt zu sein, ja er könnte Teile der Durchführung *vor* dem Durchzuführenden konzipieren. Es ist wahrscheinlich, daß Pfitzner, der schaffende Künstler, von einer solchen Konzeptionsidee des Ganzen *nicht* ausgeht. Nicht als ob deshalb sein Ideal das Potpourri, wo Einfälle aneinander geklebt werden, sei. Gerade die unnachahmliche *Verknüpfung* von Einfall und Gestaltung ist für ihn charakteristisch, die Verknüpfung, soweit es das *einzelne* Tongebilde angeht. Bei zyklischen Werken — die Opern, wo die Konzeptionsidee des Ganzen schon dichterisch bedingt ist, ausgenommen — scheinen seine Sätze zuweilen wirklich aneinandergereiht, freilich wie *Perlen* an einer Schnur. — Schließlich sind auch Pfitzners Ansichten vom Entwicklungsverlauf der abendländischen Musik anfechtbar, so folgerichtig aus der Persönlichkeit ihres Urhebers sie auch erwachsen erscheinen. Denn sie offenbaren gerade jene *Zielstrebigkeit*, die er Busoni gegenüber ablehnt. Die musikgeschichtliche Forschung muß demgegenüber auf den Eigenwert der einzelnen Epochen, namentlich der früheren, hinweisen. Ob im Gesamtverlauf der Musik eine fortschreitende Entwicklung nach von vornherein erkennbaren Zielen sich nachweisen läßt oder ob es immer nur ein Weg zwischen gleichhohen Gipfeln ist, den wir, unkundig seiner Tiefen und Krümmungen, zurücklegen, wer wollte das ermessen? In Zeiten zumal, wo das instinktive Gefühl des Wendepunkts einer Kultur aufkommt, wird die Unsicherheit darüber, ob wir noch im Abstieg oder schon wieder im Aufstieg begriffen sind, am stärksten sein. In einem solchen Augen-

blick hat Pfitzner seine einheitliche und erlebte Kunstlehre in den Streit der Meinungen gestellt, und — man hat darüber geredet und, wie das so oft geschieht, aneinander vorbeigeredet. Stärker als alle strittigen Einzelheiten tritt dem unbefangenen Beurteiler das aus ahnungsvoll hellseherischem Empfinden geborene, von den treibenden Kräften eines sich dem Abschluß zuneigenden Zeitalters gespeiste Gefühl der *Vollendung* entgegen, das, wie ein tragischer Hauch über dem musikalischen Schaffen des Künstlers ruhend, auch seinen Gedankengängen eine so schicksalhafte Bedeutung gibt. Rückschauend zieht er »am Ende einer großen Zeit« die Summe dessen, was das Wesenhafte seiner Kunst ausmacht, und ein Hüter und Mahner zugleich, weist er in eine ungewisse Zukunft. Was hilft's, den Gegensatz zwischen deutschem und jüdisch-internationalem Kunstempfinden zu leugnen? Seine Überbrückung wird dereinst eine Schicksalsfrage unserer Musik sein. Was spielen demgegenüber impulsive Unerheblichkeiten für eine Rolle, die sich der eifernde »Deutsche« Pfitzner geleistet hat? Ist er wirklich deutschvölkischer Rückschrittler, weil er seine Vaterlandsliebe auf *seine* Weise bekundet? — Schließlich geben auch unsere deutschen Juden zu, daß das *Judentum* »ein gefährliches Rätsel« ist, das einen tragischen Zwiespalt in unsere Kultur getragen hat. So mußte für Pfitzner, der ja Judentum und Internationale nicht ohne weiteres identifiziert, die Personalfrage nebensächlich bleiben —, auch wenn er Juden noch mehr zu verdanken hätte, als es der Fall ist.

Romantik, die sich zum Klassischen zu objektivieren strebt und dabei zu einer dem Expressionismus benachbarten Selbständigkeit polyphoner Gestaltung gelangt, das ist nun — folgerichtig — der Gesamteindruck des Pfitznerschen *Tonschaffens*, und damit erst rundet sich die Betrachtung des Menschen, Denkers und Künstlers zum Gesamtbilde der genialen Persönlichkeit. So uferlos der Begriff der Romantik ist, so mannigfach sind auch ihre Ausdrucksformen, so verschiedenartig die Träger romantischen Weltgefühls. Pfitzner ist keine Musikantennatur, wie sie zu glücklicher Stunde geboren werden. Seine Musik entquillt den Tiefen eines Wissenden, sie ist Erlebnis einer Persönlichkeit, die Natur und Welt, Trieb und Gefühl mit subtiler Geistigkeit durchdringt. Stetig gespannt gegen das »Zeitlich-Trübe« sehen wir den Menschen Pfitzner; auch seine Musik offenbart sich oft als Lösung solcher Spannungen. Aber sie wirkt doch zeitlos, sie steht gewissermaßen *hinter* der Welt. Sie ist weniger ungelebtes Leben, als vom Leben abgekehrte Sehnsucht. Sie rührt ans Letzte und Tiefste unseres Daseins, sie erschüttert uns durch die Größe, zu der sie sich, zuweilen fast krampfhaft, emporreckt. Sie ist reifer, geistiger, innerlicher, aber auch einsamer, an Glut und Blut ärmer als die anderer zeitgenössischer Romantiker. Romantisches Ausdrucksstreben in Literatur und Musik gab es längst, bevor die Schlegel und Tieck, die Schubert und Weber auftraten. Begnügt man sich damit, Einzelheiten festzustellen, wie sie uns das verflossene romantische Jahrhundert darbietet,

so tritt zunächst das Revolutionäre der Bewegung hervor. Überall ein Kampf der »Davidsbündler gegen die Philister«, ein Anrennen gegen die rationale Welt des Klassizismus. Das Unbewußte fordert sein Recht; die »unendliche Sehnsucht« meldet sich. Aber die Kämpfer für das Neue können des Alten nicht entraten; so fluten Klassizismus und Romantik ineinander, so tritt Romantisches zunächst innerhalb seines Gegenspiels hervor. — Der gesteigerte Subjektivismus führt zur Beseelung der Natur — nach Pfitzners treffendem Wort ist die Hauptperson des »Freischütz« der deutsche Wald —, zur Mystik, zum Mythus. Das Motiv der Erlösung wird von Hoffmanns »Undine« bis zu Pfitzners »Palestrina« immer wieder abgewandelt. Die »unendliche Sehnsucht« leitet nicht nur zum Nirvana des »Tristan«, sondern auch, gutbürgerlich, zu »fremden Ländern und Menschen«. Jean Paul spricht von der Tonkunst »als dem höchsten Echo der Welt«, Hoffmann, Schopenhauer und ihre Nachfolger von der Musik als »tönender Weltidee«. Dem Hang zur Ferne gesellt sich die Liebe zum Vergangenen. Brahms verdankt ihr sein Bestes. In Pfitzners Kammermusikwerken, vor allem im Quartett, im Quintett und Klavierkonzert, ist ein Wiederanknüpfen an klassische Muster offensichtlich. Doch den Geist klassischer Lebensbejahung vermögen die Schöpfer nicht mehr aufzubringen. Melancholie, tragische Gespanntheit, Bewußtsein des Wahns sind ihre Kennzeichen. Die Wandlungen, die die romantische Seele erlebt, spiegeln sich in den Typen eines Johannes Kreisler, Hans Sachs und Palestrina wider. Zur Zeit als die romantische Musik groß wird, schweift Kreislers Sehnsucht wie die Frühlingssonne über die Fluren, auf der Mittagshöhe musikalischer Romantik richtet Sachs sein »Wähnen« in eine sommerliche Welt, Palestrinas Verzicht aber ist in ein mildes, herbstliches Abendrot getaucht. Aber die romantische Seele müßte ertrinken im Meere des Sehnens wie jener »Zugvogel«, den Pfitzner besungen, wappnete sie sich nicht mit Ironie und Spiel, den verlorenen Frieden wiederzufinden. Das Ungenügende des Wirklichen und die Weltangst zu beschwören, spielt des Romantikers Phantasie, strebt zum Theater, der Welt des Scheins, spielt mit sich selbst. Mystik und Ironie lagern so in seinem zwiespältigen Wesen nebeneinander. Schon der Musiker E. T. A. Hoffmann band eine mit Grauen gemischte Lust an allem Rechnerischen, an den geheimen Beziehungen von Maß und Form (wie sie auch Novalis hegte), an ihr Widerspiel, die schlichte Melodie. Und so sehr seinen Kreisler sonst Musik und Gesang überwältigten, es gab Tage, wo er heiter und friedsam war. Dann erging er sich in kontrapunktischen Spielereien. Auch in Pfitzners Schaffen finden sich spielerische Züge; chevalereske, elegante, ja brillante Stücke tauchen hier und da auf. Auch flüchtet er, wenn nicht zum Spiel, ins Genre, vergißt sich in Vergangenem, in behaglicher Altväterlichkeit. Dann wieder wächst seine Ironie (der ja auch der Witz des Menschen, der feingeschliffene Spott des Schriftstellers entkeimt) zu dämonischer Realistik empor, wenn er im zweiten Akt

des »Palestrina« die Welt anpackt, am Anfang der Kantate den »Postillon Tod« begrüßt. Und die Liebe zum Vergangenen, zum Volkstümlichen, die ja seit des »Knaben Wunderhorn«, seit dem »Freischütz« unlösliches Bestandteil der romantischen Seele ist, gebiert ihm auch den heiligen Zorn über das unwürdige Treiben der Zeitgenossen.
In den Ausdrucksmöglichkeiten der Romantik berühren sich demnach bis heute ausgesprochen formalistische Tendenzen mit einem Streben nach unendlicher Formausbreitung. Einige Hauptpunkte dieser Entwicklung sind durch die Namen Mendelssohn, Brahms einerseits, Wagner und Bruckner andererseits gekennzeichnet. Pfitzner nähert sich mehr der ersten als der zweiten Reihe, wie denn bei den zwischen Sehnsucht und Spieltrieb hin und her pendelnden Einzelpersönlichkeiten stets nur ein *Überwiegen* nach der einen oder anderen Richtung hin zu bemerken ist. Wichtiger als die formalen Kennzeichen ist aber das grundsätzliche Eingestelltsein aufs Seelische oder Sinnliche. Die Spur der *Seelen-* und *Stimmungsromantiker* führt vom letzten Beethoven über Schumann und Brahms zu Pfitzner. Ihr Spielerisches geht zumeist unter in der Ausfüllung eines festen Formenkreises, so daß sie objektivierter erscheinen und zuweilen zu fast klassischen Prägungen gelangen. Für die *Sinnen-* und *Nervenromantiker* sprechen Richard Strauß und seine Ahnen. Bei ihnen tritt das Spielerische als solches stärker in Erscheinung, sei es in der Welt der Abenteuer (Don Quichote, Don Juan, Eulenspiegel), sei es als Theater (»Ariadne«, typisch spielerisch-romantische Ineinanderschachtelung von Ernst und Scherz!). Hier weiten sich die Ausdrucksformen, das Einzelmotiv, der Klang, die Dissonanz erhält gesteigertes Leben. Mehr als früher möchte die Farbe die Zeichnung bestimmen; die Spannungen häufen, die Melodien zerfasern sich, recken sich ins Unendliche; überall Entfesselung des Ich, erhöhter Persönlichkeitsausdruck. Die Musik strebt über sich selbst hinaus, sucht Anlehnung an andere Künste und stellt schließlich das Gesamtkunstwerk aus sich heraus. Über beide Gruppen, Seelisches und Sinnliches vereinend, ragt als unerreichbares und riesenhaftes Gipfelwerk, zugleich das klassische Muster der ins Unendliche gereckten Form — Wagners »Tristan«. — Ist für Pfitzner, den Seelenromantiker, schon alles Spielerische in eine Nebenrolle gedrängt oder nur mittelbar zu schauen, so scheidet gar das Erotische gänzlich aus seinem Gefühlskreise aus. Auch jene unendliche Formausbreitung des Musikdramatikers Wagner mußte dem ohnehin zu einer strengeren, im Bereiche rein musikalischer Formungsmöglichkeiten bleibenden Architektonik neigenden Jünger fremd bleiben. Wie dieser unter jener Verbindung von Einfall und Formung, von Empfindungsausdruck und Bewegungsgestaltung das ganze Werden der Musikgeschichte sieht, so erhebt er sich auch durch die ganz und gar musikalische Natur seiner Einfälle und die besondere Art ihrer Verknüpfung und Inbezugsetzung über die Umwelt der Schaffenden. Dieses absolute Musikertum, eine unserer Zeit fast

rätselhafte Erscheinung, gibt sowohl seiner Lyrik wie seinem kammermusikalischen und dramatischen Schaffen Gestalt und Richtung.
Der *Lyriker* Pfitzner ist zu allererst Melodiker. Er singt die Weise eines Schumann, Franz, Jensen, Brahms weiter, aber diese gewinnt nun, als wäre sie sich ihrer Einsamkeit bewußt, eine unerhörte Nachhaltigkeit und Tiefe. Hugo Wolf hatte mit Wagnerschen Stilmitteln als Liederschaffender eine denkbar hohe musikalische Eindringlichkeit erreicht, bei der die Melodie, so schön sie an sich sein konnte, doch nur als Mittel der Wirkung neben anderen dastand. Für Pfitzner gibt es nunmehr wieder einzig den aus der Stimmung des Ganzen hervorgehenden melodischen Einfall. Dieser durchdringt alle Einzelheiten des Gedichts und verleiht ihnen darum eine ganz eigene Entrücktheit. Natürlich verlangt das Bestreben, Inhalt und Ausdrucksformen der Dichtung dem Melodischen unterzuordnen, eine unerhörte Reichhaltigkeit der melodischen Einfälle. Aber Pfitzner verfügt über diese; in dem Hundert seiner Vokalschöpfungen überwiegen naturgemäß die schwermütigen, die »irren Lieder« der Romantik, doch tauchen daneben, namentlich in früheren Schaffensphasen, harmlose, lustige, ja galante Weisen auf. Als unerschöpflicher Vorwurf dienen ihm zumeist Liebe oder Natur, wie sie sich mannigfach in den Menschenherzen widerspiegeln. Die dabei entstehenden Gebilde sind nie fragmentarisch oder improvisiert, nie nur Illustrationen der Dichtung, sondern stets musikalisch geformte Organismen. Es strömt dabei aus zwei verschiedenen tiefsten Quellen derselbe Geist zu *einer* Schöpfung zusammen; und die Musik fängt die Stimmung des Gedichts nicht mühsam von den Worten her ein, sie bringt sie auf *ihre* Art hervor. Dies kann, wie Pfitzner selbst verrät, »ganz unabhängig, vor Kenntnis des Gedichts, geschehen, oder leise von ihm berührt, wie mit der Wünschelrute«. Nach und nach weitet sich dem Komponisten das Persönlich-Lyrische zur gefühlsmäßigen Überschau über die Welt. Nicht nur die Kantate »Von deutscher Seele«, auch die letzten Liederhefte legen Zeugnis ab von solcher gewissermaßen objektivierten Lyrik. Und was vorher genre- oder episodenhaft herausgestellt wurde, erscheint nun geistiger, gedankenschwerer, dem Persönlichen entrückter und wie schicksalhaft bedingt. Nicht daß der romantische Melodiker je ganz in Pfitzner schwiege oder von des Gedankens Blässe angekränkelt würde. Aber neben Eichendorff gehen jetzt auch C. F. Meyer und Keller in seinen Tönen auf, und die schlicht-schumanneske Weise der Jugend tönt aus der unerbittlich herben Linienführung des Gereiften um so ergreifender hervor.
Von Schumann und Brahms kommt auch die *Kammermusik* des Komponisten her. Ihre geschichtliche Bedeutung dürfte darin liegen, daß hier nicht nur wie bei den großen Einfallsmusikern der Romantik wirkliche Eingebungen zutage treten, sondern daß auch alles, was zur sogenannten musikalischen »Durchführung« rechnet, von ihm in den Bereich der Einfälle gezogen wird. Diese Durchführungen waren eine schwache Seite der Romantiker gewesen.

Vielleicht, daß die Überspannung des musikalischen Schaffens nach der Richtung romantischer Inspiration hin neue Möglichkeiten der Ausformung nicht voll zur Entfaltung kommen ließ und jene Meister zur Nachahmung klassischer Formschemen trieb. In Pfitzners Kammermusik gibt es kein Überwuchern musikalischer Inhalte mehr, aber auch keine Vorherrschaft tönender Formgesetze, keine Uferlosigkeit musikalischen Geschehens, aber auch kein Erfüllen erstorbener Formenschemen. Ein neues entsteht in eigenartiger Ausnützung harmonischer, rhythmischer und kontrapunktischer Möglichkeiten, ein Neues folgerichtig erwachsen aus dem Alten. Musikalische Formarbeit als Eingebung, Einfall als formgewordene Wirklichkeit! Schon op. 1, die Cellosonate, ist in der Durchführung und Verzahnung der angeschlagenen, herrlich jugendfrischen Leitthemen eigengewachsener Pfitzner. Nur von fernher schauen die Vorbilder (unter ihnen auch Wagner, Mendelssohn und Weber) herein. Konzeptionen von solcher Kühnheit und zugleich Geschlossenheit der Gesamtanlage wie das schwärmerisch romantische Trio (op. 8) und das grandiose Quintett (op. 23) hat der Kammermusikkomponist Pfitzner ebensowenig wieder erreicht, wie der Dramatiker das Melodienwunder der »Rose vom Liebesgarten«. Zwar der Zugang zu diesen Kammermusikwerken ist nicht immer leicht; wem sich jedoch ihre Tore erst erschlossen haben, der kommt nicht los von den Wundern, die er dort schauen darf. Es ist die persönlichste und zugleich formerfüllteste Musik der Gegenwart; unerreicht die Gefühlstiefe ihrer langsamen Sätze, köstlich die aparten Stimmungen der Scherzi, bewundernswert die weitgeschwungene und doch feste Architektonik der Ecksätze. Wie selten wird heute jene geniale Einheit zwischen Einfall und Gestaltung erreicht, die uns etwa der aus einem Guß geformte überaus herrliche Satz des Quintetts bietet! Wer spinnt uns so unermerklich seine zweiten Themen hervor, wie es in den Anfangssätzen der Cello- und der Violinsonate geschieht? Wer bietet uns die formale Gedrungenheit und zugleich inhaltliche Fülle, wie sie das Klavierkonzert aufweist? — Gewiß, jene auf den Höhepunkten musikalischer Entwicklung selbstverständliche Einheit von Einfall und Ausformung, sie ist bei Pfitzner manchmal auch erkämpft, ja erzwungen. Ist doch der Schöpfer wie sein Palestrina dem »Zeitlich-Trüben« untertan und »kann es nicht mehr zwingen aus der Seele«. Allein hier ringt ein Begnadeter um das Ideal wie Jakob mit dem Herrn. »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.«

Wir werden es nun verstehen, daß Pfitzner absoluter Musiker auch dem *Drama* gegenüber bleibt, womit nicht gesagt sein soll, daß er äußerlich wirksamer Dramatik aus dem Wege geht. (Man denke an den zweiten Akt des »Palestrina« und erinnere sich daran, daß der Meister als einer der wenigen genialen Opernregisseure gilt, die es verstehen, die Szene aus dem Geiste der Musik heraus zu beleben.) Der poetischen Idee, von der das Drama zehrt, gesellt er die Musik mit ihrem Eigensten, dem musikalischen Einfall. Dieser

begleitet aber weniger das handgreiflich äußere Geschehen als das Dramatisch-Innerliche der Vorgänge und bleibt so er selbst, allerdings zuweilen auf Kosten äußerer Wirkung. Hält man etwa Tannhäusers Rom-Erzählung gegen die ähnliche Schilderung Dietrichs im »Armen Heinrich« oder die Waldmusik des Wagnerschen »Siegfried« neben die musikalischen Naturschilderungen der »Rose«, so erscheint Pfitzner sozusagen als der absolutere, keuschere Musiker. Was Nietzsche vorschwebte, »eine sich mit dem Drama deckende Sinfonie, vom Liede aus sich erweiternd«, hier ist's zur Tat geworden; und zwar in einer Orchestersprache, die durch die lineare Natur ihrer Kontrapunkte immer mehr von Wagner abrückt. Der Schöpfer entflieht dem Alltag, um »von allem nichts zu spüren in dieser dummen Zeit«. Doch immer wieder ruft ihn das gottgewollte »Du mußt« zurück. So wird schließlich für ihn, der sich »am Ende einer großen Zeit« sieht, eben jener tragische Kampf zwischen Genie und Welt der notwendige Inhalt eines Kunstwerkes. Es entsteht aus tief innerstem Erleben heraus die musikalische Legende »*Palestrina*«. Das ist die künstlerische Verklärung seiner ganz auf die Inspiration gestellten Ästhetik. Gelegentlich eines Vergleiches zwischen Hans Heiling und Lohengrin spricht Pfitzner von den »ewigen Gesetzen, die beide zu erfüllen haben. Das sei die Tragödie jedes großen Künstlers, jedes großen Menschen«. Auch Palestrina erlebt diese Tragödie des Genies, das in und trotz der Welt schafft und doch der Stunde der Eingebung unterworfen ist. Der Komponist dieses Werkes hat noch mehr wie früher von der Leitmotivtechnik Wagners nur gewisse Erinnerungsmotive beibehalten. Es drängte ihn zu musikalischer Rundung, er brachte die seelischen Vorgänge seines Dramas auf letzte musikalische Formeln, und dadurch wurde seine Musik sozusagen wieder einsamer als die seines großen Vorgängers.

Seit dem »Palestrina« ist Pfitzner eine europäische Berühmtheit; aber je nach der Richtung, aus der es zurücktönt, klingt das Echo seiner Persönlichkeit und seiner Werke sehr verschieden. Ist es das Schicksal dieses vorbildlich geformten Lebens und Schaffens, daß es Haß erregt, wo es die Geister zur Besinnung und Sammlung mahnen sollte? Heute verschwinden vor den vielen »Richtungen« die zielsicheren Persönlichkeiten, im Kampfe der Schlagworte, ob des Geschwätzes um Kunst sinkt die Kunst selbst ins Grab. Lasse man uns wenigstens den Glauben, daß auch diesmal aus heiligster Not geborene *Musik* die Gesundung unseres schwer geprüften Volkes begleiten werde. An uns ist es, die Kräfte zu erkennen, die unser ureigenes Wesen wieder zum Vorschein bringen werden, und — sie zu nützen. Hans Pfitzner aber, dem unbelehrbar geradsinnigen deutschen Musiker, weisen wir unter denen, die diese Kräfte ahnen lassen, einen Ehrenplatz an. Ist doch er, in dessen Romantik ein unverlierbarer, köstlicher Teil der deutschen Seele weiterschwingt, der formerfüllteste und innerlichste Musiker — auch im neuen Deutschland.

WALTER DAHMS: DIE MUSIK DES SÜDENS

BESPROCHEN VON

HANS TESSMER-DRESDEN

Vor Jahr und Tag gab uns *Walter Dahms* seine »Offenbarung der Musik« (Musarion-Verlag), jene von dem Geiste Nietzsches befruchtete, enthusiastische Apotheose der Musik, der er nun ein dort schon angedeutetes, höchst gewichtiges Buch: »*Die Musik des Südens*« (Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart-Berlin) folgen läßt. Ein Werk großen Formats — das übrigens in hervorragend schöner Austattung geboten wird —, ist diese »Musik des Südens« nicht nur als eine notwendige Fortsetzung sondern als eine restlose Erfüllung zu begrüßen, als eine Erscheinung, die durch die Tiefe ihres gedanklichen Gehalts wie durch die überzeugende Kraft ihrer Formulierungen und die bewußt künstlerische Haltung ihres Stils auf abseitiger Stufe über den musikliterarischen Werken der letzten Zeit steht.

Ein Künstler spricht zu denen, die kommen, um sich inbrünstig einem geliebten Ideal hinzugeben, zu denen, die aufrichtigen, klaren Willens sind zu erkennen, und deren Gemüt rein ist, das Große, Überirdische, Göttliche einer tiefen Schau der Kunst zu empfangen. Die Darstellung solcher Schau beginnt notwendig mit einer leidenschaftlichen Absage an völlig unfruchtbaren Historizismus, an eine Wissenschaft, die, um ihrer selbst willen getrieben, das Leben tötet, das sie andernfalls erspüren könnte, und die nur eine Berechtigung hat: das Wesentliche einer Entwicklung zu erkennen und aufzuzeigen. Nur eines ist es, was die Historie allen zu geben vermag: »Bescheidenheit im Dienst der Kunst, Ehrfurcht vor dem Großen und seinem Werk und Wille zum Genie.« In direktem Gegensatz zu jeglicher Art von trockener Historik aber steht der schöpferische Mensch — und ihm, der selbst Geschichte macht, kann wohl wiederum Geschichte Vorbild sein. Doch für alle anderen hat sie nur den Zweck: »Das Lebendige lebendig zu erhalten«; darin kann sie ihre Sendung erfüllen, wenn nämlich in ihr das Lebendige auch wahrhaft weiter lebt, d. h. zeugt.

Nur einer Macht ist es gegeben, aus sich selbst zu zeugen: dem Genie. Es birgt in sich die zwei Ströme, die, in einen zusammenfließend, einen neuen ergeben. Doch alles Leben, alle Kunst steht unter dem Gesetz des Dualismus, der sich für die abendländische Musik stark und deutlich etwa in dem Kontrast von Nord und Süd zu erkennen gibt. Dahms unterscheidet direkt »südlich geborene und nördlich geborene Musik« oder auch: Melodie und Harmonie, und innerhalb des Begriffes Melodie wiederum noch südliches und nördliches Melos. »Melodie als Selbstzweck, das ist der Süden in der Musik, frei geboren, eigenherrlich, unbekümmert«, während die Melodie des Nordens »Bändigung, Vergeistigung, Einordnung in die Gesamtheit des Kunstwerks bis zu völliger Ver-

lorenheit« erstrebt. Norden und Süden in der Musik werden psychologisch, ihr grandioser Zwiespalt aus den landschaftlichen, klimatischen, völkerpsychologischen, kulturellen, religiösen Unterschieden erklärt, und schließlich wird es als das Schicksal des Genies erkannt: um die Synthese von Nord und Süd zu ringen, das dualistische Prinzip aufzuheben. — Schicksal des Genies, das bedeutet letzten Endes: Schicksal der Musik. Dieser von Nietzsche geprägte Begriff steht einem herrlichen Kapitel voran, das als das Herz des Buches bezeichnet werden mag. Wie der Mensch, wie alles Lebendige, so hat die Kunst ihre Schicksale, weil sie in ihren Lebensbedingungen und -formen ja ebenso die Voraussetzungen für Entwicklungen aus innersten Geschehnissen heraus besitzt, wie alles triebhaft Lebendige. »Wenn wir heute am Schicksal der Musik leiden«, sagt Dahms, »so leiden wir daran, daß die Musik ihren Süden, ihre Sonne, ihr freudiges Ja zu allen Dingen verloren hat, — daß sie krank und unfähig zum Zeugen und Weiterleben geworden ist«; und er erläutert später: »Das Schicksal der Musik ist das Schicksal der musikalischen Synthese überhaupt«. Wie der Begriff vom Schicksal der Musik von Nietzsche stammt, so ist auch dieser Gedankengang von Nietzsches Geist getränkt, der schon Synthese im letzten Sinne als Schöpferkraft verstanden wissen wollte. Die Bindung der Urelemente, und die Aufhebung des Kontrastes Nord und Süd zugunsten einer unerhörten Einheit, — das ist die Synthese der Musik, Ausdruck der ringenden Schöpferkraft, die in tausend Wandlungen tausendfach neu ersteht. Der Entwicklungsgang dieser Synthese ist der Gang der Musik, den Dahms auf ein paar Seiten großlinig zeichnet bis zu jenem unbegreiflichen Wunder Mozart, dem die Synthese von Nord und Süd gelang. Die dann von Beethoven eigenherrlich wieder zerrissen ward, als von dem gewaltigsten Genius, der »den Triumph der menschlichen Idee über alle bisherigen Ideen« verkündend sich seinen eigenen Süden schuf. Er steht am Zenit der Schicksalskurve der Musik, — das Mißverstehen der Bedeutung seiner »Reaktion« gegen die Verschmelzung zweier Prinzipe stieß die Musik in die Romantik, in der die beiden Welten Nord und Süd immer mehr auseinandergingen, weil in ihr nicht die Kräfte zur Synthese lebendig waren, nicht die Kräfte, die allein das Leben der Musik, ihr Melos, verwandelnd neu gebären. Und wiederum steht auf der Höhe des Schicksals der Romantik ein Großer, Richard Wagner, von dem Nietzsche so klar sagte, daß er als Ganzes unantastbar, jedoch in allem Einzelnen zu widerlegen sei. Wagner war die Inkarnation der Scheinsynthese der Romantik und daher für das Schicksal der Musik von der einschneidendsten Bedeutung. Und das Mißverständnis Wagners durch die wieder, die nach ihm kamen, führte die Musik in den Abgrund der barbarischen Zivilisation, in der sie sich nun krümmt und aus der sie noch keinen Ausweg fand. Ihr Leben, ihr Trieb verkümmerte — ihr Melos nämlich —, denn die »Melodie« von 1920 ist ja nur noch »eine um mehr als tausend Jahre zu spät gekommene Psalmodie«. Doch dieses Schicksal

erfüllte sich im Norden, nicht im Süden; es ist sehr richtig: das 19. Jahrhundert des Südens hieß Verdi, das des Nordens aber Wagner. Und dieses Schicksal ergab sich mit größter Folgerichtigkeit aus dem Schicksal, dem Niedergang der Kultur überhaupt. »Demokratie« in der Kunst heißt Verleugnung des Genies — damit ist der Abstieg gegeben. Und nicht eher wird der Tag des Aufstiegs, einer neuen Blüte der Künste anbrechen, ehe nicht alle Vorbedingungen zu einem neuen Kulturleben erfüllt sind. — Zusammenfassend sieht also Dahms den Gipfel der Musik als Weltschöpfung in der vollkommenen Synthese zweier großer Wesenheiten — wird diese zerrissen, wie es in der Romantik geschah, so ist der Abstieg unaufhaltbar; denn Inzucht ist der Tod aller Lebenskräfte. Doch wir stehen noch nicht am Ende, solange noch Glauben vorhanden ist und Kraft zur Besinnung auf die innersten Gründe des Schöpferischen: Gott, Seele, Erde.
Zwischen den großen, in ihren klaren Linien vorbildlich abgewogenen Kapiteln gibt Dahms in Aphorismen (zusammengefaßt als: »Halkyonische Sentenzen«, »Improvisationen« und »Epikureische Träume« Bestätigungen, Erläuterungen von Einzelheiten aus dem Zusammenhange des tiefen und weiten Gedankenbaus seiner Erkenntnisse, deren Gipfel in einer unerhört lebendigen Schau und erschöpfenden Darstellung des Geniebegriffes erreicht wird. Doch vorher ist es notwendig, die Lebenskräfte und das Seelenhafte der Musik zu erkennen, die beiden Fundamentalwesenheiten, aus denen der Genius nur erwachsen kann. Dahms geht von der biologischen Betrachtungsweise aus, deren Schöpfer für das Gebiet der Musik Heinrich Schenker ist. Die Synthese der Musik, das ist — wie gesagt — die musikalische Schöpferkraft selber, — ihre biologische Erklärung führt zu dem Aufschluß, daß es eine »Musik an sich« nicht gibt, sondern daß jede Musik »noch ein Stück Leben, ein Abglanz des Lebens ist, das ihr Ursprung und Ziel ist; ihre materiellen Kräfte schenkte ihr die Natur«. Die Biologie der Musik ist nun nichts anderes als die Lehre von der Entwicklung dieser materiellen, d. h. Lebenskräfte der Musik: des Tones (mit der in ihm enthaltenen Obertonreihe, aus der sich das Gesetz der Tonika und Dominante ableitet), des Motivs (als der »Synthese von Melodie und Harmonie«), der Tonalität (des »Willens der Töne zur Einheit, zum Ganzen, zur Form«, im weiteren Sinne der »Logik der Musik«) und schließlich der musikalischen Formen. Auch in diesem Kapitel wird wieder bewiesen, wie eine gewaltsame Verkennung der biologisch-genetischen Tatsachen zum Niedergang der Musik führt. Beispielsweise: »Verzicht auf Tonalität in der Musik bedeutet dasselbe wie Malerei ohne Zeichnung, Skulptur ohne Form; denn die motivische Synthese von Melodie und Harmonie bedarf ihrer als Halt.« Sie ist das Kräftezentrum der musikalischen Schöpfung, — ihre Verleugnung ist Ausschaltung oder Nichtvorhandensein des Rückgrates jeglichen musikalischen Lebens. Die Zivilisationsmusik von 1920 freilich muß — dem Zeitgeist und Zeitwesen entsprechend — chaotisch, grotesk, negativ

sein, womit eine Erklärung für sie gegeben, nicht aber das innerste Wesen der Musik überhaupt angetastet ist. — Zu den erwähnten materiellen Lebenskräften treten noch die immanenten seelischen, metaphysischen Quellen der Musik. Dahms folgert aus der psychologischen Erkenntnis, daß »die Seele der Symbole bedarf, um sich zu fühlen«: »So war es ein ganz natürlicher Weg, der die Menschheit von den bildenden Künsten über die Dichtkunst zur Musik, als der äußersten Möglichkeit der Vergeistigung, führte.« Erkennen wir in der Musik den letzten möglichen Ausdruck des Seelischen ganz allgemein, so sehen wir in ihr gleichzeitig das klingende Ebenbild Gottes, der Weltseele, woraus wir ihre Bedeutung als Religion ableiten. Die Musik ist die religiöseste der Künste, und stehen — historisch gesehen — Musik und Religion stets in engstem Zusammenhange, so führt die psychologische Deutung zur Gleichstellung von Musik und Religion. (Sehr fein werden in diesem Zusammenhange übrigens Bruckner, Brahms und Reger als die letzten großen, wenn auch ganz voneinander verschiedenen Schöpfer im religiösen Sinne der Musik charakterisiert.) Die klingende Manifestierung der Weltseele, d. h. des Seelenhaften an sich, das Anfang und Ende der Schöpfung ist, das große, nur zu ahnende »Es«, in welchem die Kontraste verschmelzen, in welchem Nord und Süd sich treffen, das »Es«, in welchem doch gleichzeitig das Melos, die Idee des Nordens sich streng vom Melos und der Idee des Südens scheiden. Tiefster Ausdruck dieser Weltseele ist tiefste Religiosität; eine Kultur aber, die im Niedergang begriffen ist, verliert von allen Idealen zuerst die religiösen — und damit die künstlerischen. Sterbende Kultur — Verlust der Religiosität — Tod der Kunst — es ist eine Linie. Aber es lebt der Glaube, der aus dem Chaos der materiellen und der seelischen Zerklüftungen sich retten muß, um Wegbereiter zu sein für eine neue Religiosität und damit für eine neue große, wahre, allmenschlich sprachvolle Musik.

Nur der Genius wird sie uns immer wieder geben können, die menschliche Inkarnation der dämonischen Urkräfte der Natur. Stets ist der Genius »da«, — nur gibt er sich nicht stets kund; er kommt als Erlöser aus übergroßer Spannung der Menschheitssehnsucht, des Weltseelischen. Sein Wirken, sein Hervortreten ist gebunden an Höhen der Kultur, an Zeiten seelischer Festigkeit, allgemeiner Fruchtbarkeit des Bodens und der Menschheit. »Kultur, Genie, Seelenhaftigkeit, das sind Dinge, die auf derselben Ebene stehen.« Die Kultur und Seelenhaftigkeit einer Epoche bereitet den Genius von selbst — fehlt eines dieser Elemente, so fehlt die Voraussetzung für die Erfüllung der Kräfte einer Zeit im Genie, das der metaphysische, schicksalhaft wirkende »Geist der Zeit« ist. Seine Außerordentlichkeit in jeder Beziehung, sein absolutistischer Aristokratismus ist der untrügliche Beweis für die naturnotwendige Stufung der Menschen, und er ist das ausdrucksvollste Zeichen für den »Triumph des Aufstiegs, der Entwicklung« der Menschheit. Im Zeitalter der Demokratie, des Massenwahns ist das Genie nicht möglich; es schweigt in

seiner Verborgenheit, um in dem Augenblick wieder hervorzutreten, in dem die veränderte Gesinnung und seelische Verfassung der Menschheit es von selbst wieder gebiert. — In diesem Kapitel vom Genius legt Dahms sein glühendes Bekenntnis zur unerschütterlich wirkenden Macht alles wahrhaft Großen und Echten ab; in seinem Bekenntnis wurzelt der tiefe Glaube an die ewige Wiederkehr des Schöpferischen, — es ist der Glaube des bewußten Kulturmenschen, der Ausdruck wahren Kulturgeistes. Und aus seiner Erkenntnis des Genies und der wahren Urgründe der Musik findet Dahms — die Grundzüge seiner Lehre nochmals umfassend — Worte zu einer schumannisch sich aufschwingenden »Rede an die Enthusiasten«, Worte, die in dem »Lied an die Freude« und in den »Epikuräischen Träumen« noch poetisch nachklingen, Worte an die echte und unverbildete Jugend, der er den Weg zum Süden der Musik weist; d. h. zu einer Musik der Freude, des lebensvollsten Ja-Sagens, im Lichte einer Religion des Ja. Ist dieser Boden erst einmal gewonnen, so wird ihm auch eine neue Musik entsprießen, gegen die der leidenschaftliche Ankläger nicht mehr wie von der heutigen Musik mit Recht zu sagen haben wird: »daß sie so wenig Freude macht, daß sie uns weder zum Mutwillen noch zum Träumen verführt und — daß sie so leicht zu vergessen ist«.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 7 (8. Januar 1924, München). — *Emil Ludwig* schreibt eine Kritik über den »geretteten Orpheus« des Frankfurter Opernhauses. Die Inszenierung dieser Bühne hält der Verfasser für die einzig mögliche des Gluckschen Meisterwerkes. Für jeden Regisseur dürfte der Artikel Ludwigs Winke enthalten, nach denen er seine Orpheus-Inszene gestalten kann.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (3. Januar 1924). — »Um das deutsche Volkslied« von *Otto Lukas*. Verfasser klagt über den Niedergang des deutschen Volksliedes, den er durch das Eindringen der »formkalten Mache französischen Wesens, wie sie mit der Zeit Ludwigs XIV. einsetzte«, in Deutschland erklärt. Wie in Frankreich das Volkslied schon längst, trotz des »Marlborough-Rummels um 1785«, gestorben war, so tötete die auf allen Gassen ertönende Internationale das alte deutsche Volkslied. Verfasser hofft, daß die Zeit kommen wird, in der das deutsche Volkslied wiederersteht.

HANNOVERSCHER KURIER Nr. 22 (14. Januar 1924). — »Kleines Musikkolleg« von *Th. W. Werner*. Verfasser spricht über die heute schwierig gewordene Stellung des Musikkritikers, der seine Kritik für ein Publikum schreiben muß, dessen Urteilskraft in den meisten Fällen durch keinerlei Sachkenntnis getrübt ist. Die Kritik wendet sich heute mehr der Produktion zu, während ihr Augenmerk sich früher weit mehr auf die Reproduktion richtete. Dadurch kamen in die Kritik mehr Fachausdrücke, deren Verständnis Verfasser im folgenden erleichtert, indem er klar die Entwicklung der Musik bis zur Neuzeit schildert.

— (20. Januar 1924). — Festausgabe zum 75jährigen Jubiläum des Hannoverschen Kuriers. »Erste Musikkritiken« von *Th. W. Werner*. Der Autor gibt einen historischen Überblick über die ästhetische Vergangenheit der Zeitung.

INTERNATIONALE SAMMLER-ZEITUNG XV/23—24 (15. Dezember 1923, Wien). — *Max Unger* schreibt eine ausführliche Würdigung seines Kollegen, des Beethoven-Forschers Theodor v. Frimmel, der jetzt seinen 70. Geburtstag feiern konnte. Dieser bedeutende Forscher dürfte auch den Lesern der »Musik« durch seine geist- und wissensreichen Arbeiten in unserer Zeitschrift noch im Gedächtnis sein.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 353 (30. Dezember 1923). — »Verdi und sein ›Macbeth‹ « von *Paul Marsop*. Nachdem der Verfasser im allgemeinen über den Dramaturgen und Inszenator Verdi, über Opernsprache im besonderen gesprochen hat, überblickt er die »Macbeth«-Opernpläne verschiedener Komponisten, so auch Beethovens Plan, mit dem Dichter Collin eine »Macbeth«-Oper zu schreiben, den Versuch Wilhelm Tauberts und die verschiedener französischer Komponisten. Der dritte, der das Wagnis unternahm, aus Shakespeares »Macbeth« eine Oper zu gestalten und der dem Ziel wesentlich näher kam als seine Vorgänger, war Verdi. An der Gestaltung des Librettos stark beteiligt, entzündet sich der Meister immer mehr an dem Stoff, wie aus verschiedenen Briefen hervorgeht. Am 14. März 1847 ist Verdi Inszenator und Leiter der Uraufführung in Florenz. Es folgen hochinteressante Regiewinke des Meisters selbst. Bei der Aufführung in der Pariser Großen Oper im Jahre 1864 stieß Verdi auf verschiedenes, »das er nicht hätte vorfinden mögen, auf schwache und, was noch schlimmer, rückgratlose Partien«. So beginnt er umzuarbeiten. Doch das Jugendwerk kann sich nicht behaupten. Erst seine späteren Werke, in denen er sich ganz als Italiener fühlt, in denen er nurmehr die Stimme seines Volkes spricht, zu der Zeit, da er das Wort sprach: »Vor allem fühl' ich mich als Italiener!« machen ihn zu dem, was er uns heute ist. »Dies mutige, kernhafte Wort hat Verdi mehr denn einmal öffentlich ausgesprochen, durch sein Handeln bekräftigt, darum Leid tragen müssen. Auch wenn er keine Note geschrieben hätte, wäre er um seines glühenden Patriotismus willen eine verehrungswürdige Erscheinung gewesen! Welcher einheimische Tonsetzer hat heute die Mannhaftigkeit und die Kraft, den jedem Deutschfühlenden verständlichen, die Massen zugleich aufrüttelnden und bändigenden, zur Erfüllung der höchsten Ehrenpflicht rufenden Sang vom zertretenen Germanien anzustimmen.«

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG Nr. 358 (31. Dezember 1923, München). — *Albert Noelte* bringt »Neujahrswünsche für die Oper«, indem er in bezug auf die Münchener

Oper den »Abbau« kritisiert und für den wirtschaftlichen und künstlerischen »Aufbau« Winke gibt.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG Nr. 656 (30. Dezember 1923), Nr. 23 (13. Januar 1924, Mannheim). — *Friedrich Walter* stellt zur »Entstehung der Mannheimer Akademie-Konzerte« eine Statistik auf, die für den Forscher von außerordentlichem Interesse sein dürfte. Dem Musikleben des 19. Jahrhunderts widmet er den zweiten Teil seines Artikels, so daß diese Beiträge eine umfassende Kenntnis der Musikstadt Mannheim vermitteln.

SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER (Fränkischer Kurier) Nr. 355 (27. Dezember 1923, Nürnberg). — »Das Chorgesangwesen« von *Ernst Schlicht*. — Besonders wertvoll ist ein Abdruck aus dem neuerschienenen Reger-Brevier Spemanns (J. Engelhorn, Stuttgart), dem eine ganze Reihe von Reger-Aussprüchen entnommen ist.

— Nr. 9 (9. Januar 1924). — »Philisterdämmerung in der Musik« von *Paul Marsop*. Der Verfasser wettert gegen die Rückschrittler, Jammerpropheten und Verärgerte, von denen er sagt: »Läuft einem Angsthasen eine Gänsehaut über den Rücken, so kracht deshalb noch nicht das Weltall zusammen.«

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 12 (8. Januar 1924, Berlin). — *Adolf Weißmanns* letzte »Italienische Reise« zeitigte unter anderem den vorliegenden Aufsatz »Toscanini und die Scala«. Es muß den Deutschen, vornehmlich den Berliner, der in unseren derzeitigen Opernbetrieb etwas Einblick gewonnen hat, eigentümlich berühren, wenn er von dem zweiten Herrscher Italiens, dem Herrscher neben Mussolini, liest, dessen Name Toscanini ist. Eine feinsinnige Charakteristik, wie wir sie ja aus der Feder des Verfassers kennen, beginnt den Aufsatz. Wie der Dirigent Verdis Traviata »entbanalisiert«, lesen wir; und auf der anderen Seite erfüllt es mit Staunen, daß der Italiener Toscanini zum ersten Male dem Tristan für die große Welt draußen echten Klang verlieh. Es folgen kritische Bemerkungen über die Skala und ihre sonstigen Kräfte.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG LI/1 (4. Januar 1924, Berlin). — »Eine Betrachtung der modernen Musik« von *Frank Wohlfahrt*. Dieser bedeutende Artikel verlangt genaueres Eingehen. Der Verfasser geht davon aus, daß ein durch den Krieg zerrüttetes Volk, wie das deutsche, die »verzweifelte Bestätigung neuer, in ihm noch schlummernder Werte« sucht. Dadurch ist eine relativ starke Produktion bedingt, die von allen Seiten mittels Reklame, Veranstaltungen, Ausstellungen usw. unterstützt wird. Die heutigen Künstler drängen ans Licht, sie haben das Sich-in-sich-Versenken verlernt, die große Sammlung in der Stille ist heute Angelegenheit weniger geworden. Man trägt Sorge, keinen, auch den unbedeutenden Namen nicht zu verlieren und diese Aussicht des rascheren »Ans-Ziel-Kommens« wirkt naturgemäß zurück auf das Kunstwerk unserer Zeit. Abgesehen vom Spekulativen hat sich heute ein Stil des Kunstwerkes gebildet, der mit den Erregungszuständen der Zeit mitgeht, durch die Zeit *bedingt* ist, ohne den Ausdruck des Genialen zu finden. Jenen Ausdruck des *Unbedingten*, »das kraft seiner Formung das Zeitliche überwindet, um zum Ewigen innerhalb seiner Zeit zu gelangen«, besitzen die Schöpfungen des Heut' nicht. Folglich fehlt uns bisher das Genie. Der Autor geht auf den Begriff des Genialen näher ein, indem er ihn dahin deutet, daß das Genie aus eigener Sammlung, eine Kunst der Sammlung schafft, die einzig das Freiwerden *gefühlsgesättigter* Kräfte ermöglicht. So zweifelt er die Ursprünglichkeit der heutigen Musik an, ohne ihr jedoch Epigonentum vorzuwerfen. Er schreibt: »Nichts geschieht hier aus unbekümmerter intuitiver Notwendigkeit, sondern aus verkrampfter Willkür heraus, die das Anderssein, den Gegensatz zu einem älteren Ausdrucksstil lediglich zum Widerspruch erhebt, ohne diesem Widerspruch ein eigenstarkes und positives Ja von sich aus und für sich einhauchen zu können. Das Neinsagen allein schafft noch nicht neue Werte. Es wird an den Grundgesetzen der Musik gerüttelt, alle Errungenschaften großer künstlerischer Perioden sind über den Haufen geworfen, nicht aus jugendlichem Oppositionsdrang, nicht aus einem revolutionärem Pathos heraus, das gegen starre Autorität des Väterlichen Sturm läuft und doch seinen Ursprung nicht verleugnen kann, sondern aus einer müden Skepsis heraus, die auf Seitenwegen schleicht und alles Positive unterhöhlt.« Weiter vermißt Verfasser die Beziehungen zum unmittelbar Menschlichen, zum Quellursprung aller großen Schöpfungen. Die manuelle Geschicklichkeit, Temperamente, die sich im Technischen entspannen, lassen das Fehlen einer *bezwingenden Persönlichkeit*, des gestaltenden Willens menschlich eindringlicher Erlebnisse um so fühlbare

werden. Zum Schluß verlangt der Autor die Hingabe an große Vorbilder, an die große Kunst unserer Väter, die in unseren Herzen Wurzeln schlagen, auferstehen und über alle Ziele und Zeiten hinweg triumphieren soll. Wir müssen wert werden, das auf uns gekommene große Erbe anzutreten; erst dann kann unserer Kunst wieder Verheißung erblühen. — »Carl Fleschs Kunst des Violinspiels« von *Wilhelm Altmann.* — »Schulgesangunterricht und Schulkunstpflege« von *Wilhelm Orthmann.*

— Heft 2 (11. Januar 1924). — »Renaissance der Gotik« von *Kurt London.* — »Der Tanz ohne Musik« von *Alexander Jemnitz.*

BLÄTTER DER STAATSOPER IV/3 (Januar 1924, Berlin). — *Julius Kapp* bestreitet den Hauptteil dieses Heftes, das zur Eröffnung der Oper am Königsplatz, des alten Kroll-Hauses, am 1. Januar erschien. Von den Anfängen der Berliner Oper, vom Werdegang und der Glanzzeit der italienischen Oper spricht er; der Leser durchschreitet mit dem Autor die Zeit der Entwicklung der deutschen Oper bis er zur Neuzeit, in der das Musikdrama herrscht, gelangt. Daran schließt sich eine kurze »Geschichte des Kroll-Hauses«. — *Oskar Kaufmann* berichtet über den von ihm geleiteten »Umbau des Kroll-Hauses«, während *Georg Linnebach*, der technische Direktor der Staatstheater, gemeinverständlich »Die neue Bühne der Oper am Königsplatz« erklärt. Besonders reiche und wertvolle Bildbeilagen schmücken das Heft.

CONCERTGEBOUW AMSTERDAM, Programmheft für das Richard-Strauß-Fest im Januar 1924. — Von den teilweise holländisch, teilweise deutsch geschriebenen Aufsätzen ist es uns nur möglich, die deutsch geschriebenen zu registrieren. »Richard Strauß und wir« von *Heinrich Chevalley.* Der Verfasser wägt die Werke des Meisters und seine Persönlichkeit gegeneinander ab. Wir erfahren, wie die Wandlung des Menschen Schritt gehalten hat mit der Entwicklung des Musikers. — *Max Steinitzer* fixiert die Stellung des Sechzigjährigen in der Musikgeschichte. — »Die Reaktion gegen Strauß« von *Richard Specht.* Autor spricht fesselnd über den vor 20, ja noch vor 15 Jahren zur Diskussion stehenden »Fall R. Strauß«. Er stellt ferner fest, daß dieser Fall Strauß, wenn er auch zeitweilig zum Schweigen kam, wenn auch die Werke des Meisters bald ins Volk drangen, wenn sie auch heute der Problematik scheinbar entbehren, heute wieder aktuell geworden ist. Es macht sich eine Reaktion bemerkbar, die, von gewissen Kreisen der jüngsten Moderne ausgehend, das Titanenwerk dieses großen deutschen Mannes zum alten Eisen werfen will. Der ewige Gegensatz zweier Generationen, die aufeinanderfolgen, die neue Jugend, die glaubt vernichten zu müssen, was ihr voranging, um selber bestehen zu können, die verleugnet, was sie nicht übertreffen kann, die unbarmherzig und respektlos wird, sind die Hauptfaktoren dieser brüsken Reaktion. Verfasser vergleicht die zwei Meister: Wagner und Strauß, beide mit der roten Fahne der Revolution in der Faust, die Enthusiasmus, die Abscheu erweckt, haben sie schweren Kampf zu bestehen, bis ihr neues Reich proklamiert wird. Heute geht es gerade diesen, die die Musik am entscheidendsten weiter gebracht haben, am ungerechtesten. Die Nachwelt begreift nicht mehr, was die Mitwelt denn so entzündet haben mag, und erst spätere Zeit nach der erbitterten Reaktion erweist die Wertbeständigkeit, die Karatfältigkeit des Geschaffenen. Daß Richard Strauß jetzt Schmähungen erdulden muß, kann ihm das einzigartige Bewußtsein, das keiner ihm streitig machen kann, nicht trüben: bei Lebzeiten zum Klassiker geworden zu sein.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XVIII, Heft 17 und 18 (1. und 15. Dezember 1923, Essen). — *Heinrich Werlé* schreibt in beiden Nummern einen Aufsatz über »Tonwort-Ersatz«.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VI/1 (Januar 1924, Wien). — *Paul Bekker* bringt eine feine Ästhetik von »Stimme und Gestalt«, indem er die Oper in ihren Beziehungen zur menschlichen Stimme untersucht. — Einen Nachdruck aus der »Vossischen Zeitung« (s. o.) bildet *Adolf Weißmanns* Aufsatz »Toscanini und die Scala«. — »Der Fernkritiker« von *Oscar Bie.* — »Janáček und seine neuen Klavierstücke« von *Max Brod.* — *Paul Marsop* setzt seine Untersuchungen über den »schaffenden Tonkünstler und die Musikkritik« fort, zum Schluß bringt *Josef Matthias Hauer* einen seiner theoretisch-mathematischen Aufsätze über »Die Tropen«.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXV/1—2 (12. Januar 1924, Köln). — Über den dänischen Komponisten »Rudolf Bergh«, der in seiner Heimatstadt Kopenhagen als Direktor des Konservatoriums wirkt, schreibt *Hugo Holle.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 82. Jahrg., 1—3. Außer referierenden und kritischen Artikeln bringt das 3. Heft einen Aufsatz von *Ernst Schliepe* über eine neue Orgel, über die auch wir vor längerer Zeit an dieser Stelle schon berichten konnten.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK 1. Jahrg., Heft 1—12 (1923, Hildburghausen). — Auf diese im Verlag F. W. Gadow, Hildburghausen, erscheinende ernsthafte Zeitschrift machen wir alle Leser, deren Interesse sich der deutschen Kirchenmusik und ihrer Wissenschaft zuwendet, aufmerksam. Mit Beginn des neuen Jahrgangs werden wir nicht versäumen, auf die größtenteils wertvollen Beiträge einzugehen.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 91. Jahrg., Heft 1 (Januar 1924, Leipzig) — *Alfred Heuß* setzt seine »Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik« fort. — *Otto Leisner* schreibt seine »Erinnerungen an Hermann Kretzschmar als Chordirigent« nieder. — Den wertvollsten Beitrag des Heftes bildet die von *Arnold Schering* beim XI. deutschen Bach-Fest in Leipzig gehaltene Rede »J. S. Bach und sein Leipziger Wirkungskreis«. Den Rest des Heftes füllen Besprechungen, Glossierungen usw. in bekannter Weise.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VI/3 (Dezember 1923, München). — *Gustav Friedrich Schmidt,* »Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750)«. *Siegfried Günther,* »Das trochäische Prinzip in Arnold Schönbergs op. 13«. *Alfred Orel,* »Ein Jubiläum Wiener musikwissenschaftlicher Arbeit«.

AUSLAND

PRAGER PRESSE Nr. 4 (4. Januar 1924). — »Josef Suk« zum 50. Geburtstag von *Josef Bartoš.* — Nr. 6 (6. Januar 1924). — »Aus der Galerie meiner berühmten Dirigenten« (I. Ernst v. Schuch) von *Karel Burian.*

DER AUFTAKT III/11—12 (Dezember 1923, Prag). — Das vorliegende Heft ist der *jungrussischen Musik* gewidmet. »Die jüngste Komponistengeneration in Rußland« von *Oskar v. Riesemann.* Nachdem der Verfasser die Namen der jüngsten Komponistengeneration in Rußland aufgezählt und in kurzen Zügen ihre künstlerische Physiognomie gezeichnet hat, schließt er seine interessanten Ausführungen mit folgenden Worten: »Aber auch damit ist die Flut der russischen Musik noch nicht erschöpft. Außer der jüngsten gibt es nämlich noch eine ›allerjüngste‹ Komponistengeneration in Rußland, deren Vertreter sich sogar zu einem Klub der schöpferischen Abteilung des ›Staatlichen Moskauer Konservatoriums‹ zusammengeschlossen haben. Dieser Klub hat in der vorigen Saison nicht weniger als zehn öffentliche Musikaufführungen veranstaltet mit Kompositionen vom Ausmaße kleiner Klavierpräludien bis zu Trios, Streichquartetten und sinfonischen Dichtungen. Die Namen der Komponisten tun wohl vorläufig noch nichts zur Sache. Sollte sich unter ihnen der zukünftige Messias der russischen Musik befinden, so wird man es früh genug erfahren.« — Weiter hört man von demselben Verfasser über »Musikalisches Schrifttum in Sowjetrußland«. — *W. Bjeljäeff:* »Skrjabin«. Dies eine feine musikästhetische Abhandlung über diesen großen russischen Impressionisten. — Angeregt durch die Erstaufführung von Mussorgskijs »Boris Godunoff« in Dresden handelt *Richard Engländer* über »Russische Opernkultur«. Das russische Opernleben kurz überblickend, eilt der Autor zur Aufführung des Boris selbst und stellt im einzelnen fest, daß die Dresdener Aufführung unter szenischer Leitung *Dobrowens* meisterhaft war. »Auf jeden Fall aber dürften Persönlichkeiten von der Art Dobrowens, die ihrer kulturellen Herkunft wie ihrer künstlerischen Eigenart nach von einem großen Teil der Vertreter unserer Opernregie geschieden sind, für wesentliche Probleme unseres Darstellungsstils (ich denke z. B. an die szenische Neugestaltung der Werke Wagners) von großer Bedeutung werden. Sehr wohl möglich, daß für die Opernregie des westeuropäischen und zumal des deutschen Theaters (der seit einem Jahrzehnt etwas Tastendes anhaftet) die Dresdener ›Boris‹-Aufführung späterhin geradezu als ein entwicklungsgeschichtlich nachdrücklich betontes Faktum zu gelten haben wird!«

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 64. Jahrg., Heft 1—3 (5., 12., 19. Januar 1924, Zürich). — »Parallelerscheinungen in den bildenden Künsten und in der Musik des 19. Jahrhunderts« von *Roderich v. Mojsisovics.*

THE SACKBUT IV/6 (Januar 1924, London). — *Anthony Clyne*, »Berlioz' Liebesgeschichte«. Verfasser berichtet über die Beziehungen Berlioz' zu der irischen Schauspielerin Harriet Smithson, der er die »Phantastische Sinfonie« widmete und die er 1833 zu seiner Frau machte. — *Guido M. Gatti* beschäftigt sich in einem noch nicht abgeschlossenen Aufsatz mit der künstlerischen Persönlichkeit G. Francesco Malipieros. Er hält Malipiero für einen der reinsten Romantiker unseres Jahrhunderts, wenngleich er in seiner Kunst immer dem Einfluß der Romantik zu entfliehen versucht und mit einer heißen Rebellion dagegen begonnen hat. Entscheidend für seine Kunst waren zwei Ereignisse: als er zum ersten Male die »Meistersinger« hörte, und als er die Werke eines Monteverdi, Cavalli, Marcello, Tartini und anderer italienischer Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in der Biblioteca Marciana in Venedig studierte. — *Gilbert H. Beard* würdigt »Die Klavierwerke Ignaz Friedmans«. — *Oskar v. Riesemann* weist in einem dankenswerten Aufsatz: »Ein Buch über Musik, Philosophie und Mystik« auf eine neue Bereicherung der Skrjabin-Literatur hin. Es ist eine bezaubernde Aufgabe, die Beziehungen zwischen dem philosophischen Denken, dem künstlerischen Schaffen und der mystischen Betrachtung Skrjabins zu studieren. Dieser Weg hilft uns nicht nur, den russischen Komponisten zu verstehen, sondern gewährt uns viele interessante Einblicke in die Theorie und Philosophie des künstlerischen Schaffens überhaupt. Der intimste Freund Skrjabins, Boris de Schlözer, ein Bruder seiner zweiten Frau, hat, von obigen Gesichtspunkten ausgehend, ein Werk geschrieben »A. Skrjabin. Eine Monographie seiner Persönlichkeit und seines Schaffens«, dessen erster Band vorliegt und dessen Erscheinen des zweiten Bandes man mit Interesse entgegensehen darf.

THE MUSICAL TIMES Nr. 971 (Januar 1924, London). — *William Wallace* setzt seine interessanten Studien über »Den Kapellmeister und seine Vorläufer« mit einem Abschnitt über »Die Mittel« fort. — *M. D. Calvocoressi* setzt sich in einem längeren Aufsatz mit den Begriffen »Programm-Musik und Programm-Noten« auseinander. — *W. Barclay Squire* setzt seine Veröffentlichung von »Pearsall-Briefen« fort. — *Arthur L. Salmon:* »Der Kapellmeister, seine Bräuche und Mißbräuche«.

THE CHESTERIAN Nr. 36 (Januar 1924, London). — *Alfred J. Swan* behandelt eingehend die künstlerische Persönlichkeit des Franzosen Roger-Ducasse. — *Louis Fleury* beschäftigt sich in einem ausführlichen Aufsatz, der noch nicht abgeschlossen ist, mit der Geschichte der »Kammermusik für Blasinstrumente«. — *Alexander Voormolen* schreibt einen interessanten Aufsatz »Über holländische Musik«, und *L. Dunton Green* behandelt die musikalische Novelle von Francis Jammes »La Brebis Égarée« (das verlorene Schaf), zu der Darius Milhaud die Musik geschrieben hat. *Ernst Viebig*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum Gedenkaufsatz für *Friedrich Smetana* gehören *zwei Bildnisse*, von denen das erste den Künstler auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigt (nach der schönen Radierung von Max Švabinsky, die ihn im Schnürrock vorführt, in den sich Smetana zu kleiden gewohnt war); das andere, ganz seltene Bildnis stellt ihn in jugendlichem Alter dar. Das Faksimile der ersten Partiturseite seiner Festoper »*Libuscha*« gibt die dritte Abbildung wieder. Das Werk wird in Rychnovskys Aufsatz nur gelegentlich der Ereignisse bei der Uraufführung in Prag kurz erwähnt; eine ausführliche Würdigung nebst der Analyse der Oper bietet die neue Smetana-Biographie.

Die schwierige Aufgabe, *Hans Pfitzner* für eine Porträtierung zu gewinnen, ist Fräulein *Helen-Louise Wiehen*, einer Leipziger Künstlerin, geglückt. Sie hat im Sommer 1923 zwei Originallithographien geschaffen, von denen sie die Darstellung im Profil unserer »Musik« zur ersten Vervielfältigung überließ. Ernst, fast düster blickt der Verfasser des »Palestrina« in die Welt; dem Bildnis ist neben höchster Ähnlichkeit eine markige und dabei doch leichte Technik nachzurühmen.

Zur Illustration des *Heinrich Altmann*schen Aufsatzes über die Ästhetik der modernen Opernregie steuern wir nach Zeichnungen von Jürgen Klein drei Dekorationsentwürfe bei, und zwar: Siegfried, I. Akt, Mimehöhle, Siegfried, III. Akt, 1. Bild: Am Fuß eines Felsenberges, sowie aus der Götterdämmerung die Gibichungenhalle.

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

ADOLF ABER: *Handbuch der Musikliteratur.* Kleine Handbücher der Musikgeschichte, hrsg. von *Hermann Kretzschmar,* Bd. XIII. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922.

Die Aufgabe, deren Erfüllung sich hier ein jüngerer Musikschriftsteller vorgenommen hatte, allseitig befriedigend zu lösen, dazu wäre unseres Wissens heute überhaupt keiner aus der gewiß großen Zahl unserer bedeutenden Musikwissenschafter imstande. Dafür wäre ein musikalischer »Polyhistor« wie Hugo Riemann gerade gut genug gewesen. Wenn der Verfasser gegen Ende seiner Vorrede erklärt, »daß es sich dabei nur um einen Versuch handeln kann, der Musikbibliographie wieder eine *Grundlage* zu geben«, so sei auf diese seine Einschränkung der besondere Ton gelegt. Daß damit ein Mann wie Aber in seiner bisher etwa zehnjährigen Wirksamkeit als Musikschriftsteller überhaupt das endgültige Buch nicht geschaffen haben *kann,* geht aus einem kleinen Rechenexempel hervor: Auf jeder der 500 Spalten, die seine Arbeit umfaßt, finden sich gegen 20 Buch- oder Aufsatztitel verzeichnet. Aber will indes nicht nur die Titel der wichtigsten musikschriftstellerischen Arbeiten anführen, sondern davon durch drucktechnische Mittel auch eine — wenn auch nur andeutende — Bewertung bieten. Das würde also nicht weniger bedeuten, als daß der Verfasser gegen 10000 musikwissenschaftliche Arbeiten aller Art — ja streng genommen noch viel mehr, da die viel größere Zahl unerwähnt gebliebener natürlich doch auch bewertet sein wollte — hätte lesen oder wenigstens, sagen wir, kurz prüfen müssen. Ein solches Werk in einer einigermaßen vollendeten Gestalt wäre heute nur unter Mitwirkung einer ganzen Reihe Spezialisten möglich gewesen. In der Form, in der es heute vorliegt, findet sich demgemäß Verbesserungswürdiges in Menge: Falsche Bewertungen, überflüssige und fehlende Arbeiten, Anführungen an falschen Stellen usw. Bevor dafür einiges aus einem mir naheliegenden Gebiete angeführt werden soll, sei über die sonstige Einrichtung des Buches noch das nötigste bemerkt.

Mit der Einteilung wird man im großen ganzen einverstanden sein dürfen; sie umfaßt: I. Bibliographische und lexikalische Werke allgemeiner Art; Sammlungen musikalischer Schriften; musikalische Aufsatzsammlungen; periodische Schriften. II. Geschichte der Musik. III. Pflege und Geschichte der Musik in einzelnen Ländern und Städten. IV. Komponisten, Theoretiker, Musikgelehrte; Dichter, Philosophen usw. in ihrem Verhältnis zur Musik. V. Musiktheorie, Instrumentalmusik, Werke über Gehör und Stimme usw.; Organisation der Musik, Akustik, Tonpsychologie, Ästhetik. Um die Feststellung der einzelnen Arbeiten, deren jede grundsätzlich nur ein einziges Mal angeführt wurde, zu erleichtern, sind ausführliche und unentbehrliche Register beigegeben.

Es ist hier nicht beabsichtigt, sämtliche Abteilungen und Gruppen des Werkes kritisch zu untersuchen und alle Versehen festzustellen; ein einzelner Referent ist dazu auch gar nicht imstande. Aus Raumrücksichten sehe ich auch davon ab, alle Irrtümer, die mir beim Einblick in die mir naheliegendsten Abschnitte aufgefallen sind, mitzuteilen, begnüge mich vielmehr mit einigen wichtigen Verbesserungen im allgemeinen und mit der verbesserten Bearbeitung des mir zunächststehenden Kapitels über Beethoven im besonderen. Es bedarf dazu im voraus der Erklärung der von Aber verwendeten drucktechnischen Mittel: 1. Gewöhnlicher Druck mit Stern bezeichnet die Hauptwerke der Musikliteratur. 2. Gewöhnlicher Druck die wissenschaftlichen Sonderforschungen, »die ihren Platz in der Literatur wohl ausfüllen, aber nicht grundlegende Bedeutung im Sinne der unter 1. angeführten Werke besitzen«. 3. Kleiner Druck kennzeichnet alle Arbeiten, »die entweder nur ein sehr eng begrenztes Thema von untergeordneter Bedeutung behandeln oder, wenn sie weitergesteckte Ziele verfolgen, entweder überholt oder an sich schon unzulänglich sind . . .«

Hier zuerst einige wichtige Ergänzungen zur Gruppe der periodischen Schriften. Ich vermisse von älteren Zeitschriften vor allem C. F. Cramers »Magazin der Musik« (Hamburg 1783—1789), Boßlers »Musikalische Realzeitung« und »Musikalische Korrespondenz« (Speier 1788—1792), Marxens »Berliner allgemeine musikalische Zeitung« (1824 bis 1830) und einige andere; von neueren die wichtigen ausländischen »The musical Quarterly« (Neuyork, seit 1915), »Bulletin de la Société Française de Musicologie« (Paris, seit 1916, jetzt »Revue de Musicologie«) und »Svensk Tidskrift för Musikforskning« (Stockholm, seit 1918). Nun noch die versprochene

möglichst knappe Bearbeitung des Beethoven-Kapitels (es sei besonders bemerkt, daß ich dabei längst nicht alles Wichtige, was über den Meister je erschienen ist, sondern nur das *Aller*wichtigste anführe; andernfalls würde der Rahmen des Buches ganz gesprengt werden): Unter Gruppe b) fehlen »L. v. Beethovens sämtliche Briefe« von Emerich Kastner (Leipzig 1910). Dann ist bei Kalischers Gesamtausgabe die Anzahl der Bände von 6 in 5 zu verbessern. In diese Gruppe gehören ferner »Beethovens Studien im Generalbaß usw.« von J. v. Seyfried (nicht in den Abschnitt Musiktheorie; »Beethovens Studien« von Nottebohm, die Aber in der Gruppe mit anführt, ist eine kritische Bearbeitung dieses Stoffes). Unter der nächsten Gruppe wären anführungswert gewesen die neueren Biographien von W. Thomas-San-Galli und G. Ernest. Sonderbar nimmt es sich aus, daß die Beethoven-Biographie von Anton Schindler, dem Freunde und unermüdlichen Helfer des Tondichters, mit *kleinen* Typen gesetzt ist. Das stimmt zwar mit Abers Absicht überein, »überholte« Werke auf diese Art zu kennzeichnen; man sieht aber, daß diese Anordnung unzulänglich ist; denn wenn Schindlers Buch auch überholt und im einzelnen sehr anfechtbar ist, so bleibt es doch ein Standwerk der Beethoven-Literatur, das, klein gedruckt, von Uneingeweihten gewiß unterschätzt werden würde. Übrigens fehlt hier die Erwähnung von Kalischers Neudruck (Berlin 1909). Dabei sei auch gleich mit vermerkt, daß das mit der einzigen Biographie über Schindler in Buchform (Dissertation), die Eduard Hüffer 1909 in Münster erscheinen ließ, auch der Fall ist. Ferner wäre bei Bekkers Beethoven die große Bilderausgabe (1911) von der bloßen Textausgabe (1912), die allein noch aufgelegt wird, zu scheiden gewesen. Unter den Monographien biographischer Art hätte nicht fehlen dürfen: »Die unsterbliche Geliebte Beethovens Amalie Sebald« von W. A. Thomas-San-Galli (Halle 1909); diese Schrift ist wichtiger als La Maras angeführtes Buch über die »unsterbliche Geliebte«. In der Schlußgruppe, Monographien über Beethovens Werke, vermißt man vor allem »Beethovens Streichquartette« von Th. Helm (Leipzig 1885, 2. Aufl. 1910), die Arbeit Hugo Riemanns über das gleiche Thema (Berlin 1911; trotz Abers grundsätzlicher Überschlagung der »Musikführer«) sowie »Die Beethovenschen Klaviersonaten« von Carl Reinecke, die reich an feinen praktischen Winken sind und seit ihrer Erstauflage — Leipzig 1896 — mit Recht viele Neuauflagen erlebt haben. Reinecke ist auch sonst zu unrecht als Musikschriftsteller übersehen; erwähnenswert wären z. B. gewesen das Erinnerungsbuch »... und manche liebe Schatten steigen auf« (Leipzig 1900) und die höchst wichtige Schrift »Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte«, Leipzig 1891. Endlich ist bei dem Werke W. Nagels über die Klaviersonaten der 2. Band nicht mit angeführt. Wenn durch die genannten Ergänzungen zuviel neuer Raum beansprucht werden sollte, so müßte eine Reihe Anführungen von unwichtigen Aufsätzen weggelassen werden, auch die oder jene andere nebensächliche Schrift.

Es wäre nur zu wünschen, daß Verfasser und Verlag für eine zukünftige neue Auflage des Werkes sich eines Stabes von Sondermitarbeitern versicherten, damit sie jener Vollkommenheit nahe käme, die ein einzelner nicht erreichen kann. Sie würden sich den Dank vieler verdienen. Sowohl derer vom musikwissenschaftlichen Bau, wie der Musikalienhändler und jedes ernsteren Musikfreundes überhaupt. *Max Unger*

KARL GRUNSKY: *Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts Bd. 1, 2. 4. Aufl. (Sammlung Goeschen Nr. 164/165.)* Vereinigung wiss. Verleger, Berlin und Leipzig 1923.

Es spricht ja schon genügend für dieses Werk, daß es innerhalb zweier Jahrzehnte in deutscher Kulturnotzeit zum vierten Male aufgelegt werden kann, trotzdem man ihm einst nicht mit Unrecht unwissenschaftliche Einseitigkeit vorwarf. Man spürt gewiß auch heute noch den antibrahmsischen Herzschlag des Bayreuth- und Bruckner-Apologeten, aber Karl Grunsky ist ein viel zu ehrlicher und aufrichtiger Wahrheitssucher, als daß sich ihm nicht zwischen Geliebtem und Fremdem im Wechsel der Tage das musikalische Weltbild klären mußte. Sieht man von dem stark statistischen abschließenden Ausblick auf die unmittelbare Gegenwart ab, der naturgemäß nur flüchtig sein konnte, es leider auch stilistisch ist, so ist die Eingliederung, Charakterisierung, Verkettung und Entwicklung der Persönlichkeiten trotz aller Gestaltenfülle unter Wahrung des nationalen Standpunktes von einer musterhaften Symmetrie, bei aller Knappheit und gebotenen Kürze der Fassung doch von einer treffenden Schärfe des Ausdrucks und ruhigen, vorsichtig abwägenden Sachlichkeit, die allein einer solchen stofflichen Überlastung Herr werden konnte.

Weniger zur Einführung, vielmehr als großzügige Übersicht gedacht, werden in dieser ohne Notenbeispiele unter geschickter Anpassung an die Laienauffassungsmöglichkeiten die Hauptprobleme jedesmal greifbar angedeutet und überall so für den Nachdenklichen anregende, kenntnisreiche Wege zu weiterem vertiefendem Studium gewiesen.

Gustav Struck

NATALIE BAUER-LECHNER: *Erinnerungen an Gustav Mahler.* Verlag: E. P. Tal, Wien 1923.

Manches läßt sich für, manches gegen dies neue Mahler-Buch sagen. Allen, die Mahler lieben, wird jedes verständnisvolle Buch über ihn teuer sein. Wie sich die echten Jünger Mahlers in der Liebe zu ihm finden, so finden auch wir uns in diesem Buche mit der Verfasserin in Liebe zu ihm. Alles, was von ihm kommt, was uns auf Stunden ihm ganz nahe bringt, nehmen wir mit heiliger Andacht zur Hand, und es ist schwer, kritisch zu sein. Das Schöne an diesen vorliegenden Erinnerungen der Geigerin Bauer-Lechner, die mit Mahler ein Stück Weges ging, die seine treue Begleiterin und Freundin in Budapest, Hamburg, Wien, am Atter- und Wörthersee und noch anderen Stationen seines Erdenwallens war, die eine Reihe seiner Werke werden sah, ist, daß tiefe Liebe, Verehrung und Bewunderung ihr die Feder führten. Kleine Züge, die sie an ihm beobachtete, die eben nur im häufigen Beisammensein zu entdecken waren, die uns, die wir Mahler ganz in uns tragen, untrennbar geworden sind von seinem Künstler- und Menschentum, diese kleinen, scheinbar kleinen Eigentümlichkeiten seiner Persönlichkeit zeichnet die Verfasserin aus ihrer Erinnerung nach. Jenen, die Mahler von Herzen liebhaben, wird dies neue Buch ein Geschenk sein; aber da liegt auch die Angriffsfläche des Buches — das trotz seiner Vorzüge noch nicht hätte erscheinen dürfen —: es wird vielfach irreleiten und die meisten auch nicht einmal interessieren. Derartige Bücher sind nur für einen ganz kleinen Kreis, nicht für die große Masse. Aussprüche Mahlers gibt die Verfasserin in *ihrer* (mehr oder weniger stilistisch oft recht holprigen) Sprache wieder, wie sie Mahler sicher *nicht* getan haben mag. So ist zu befürchten, daß dies Buch trotz bester Absicht und reinstem Willen doch kein rechtes Bild der großen Persönlichkeit geben wird. Ein *Skizzenbuch* für eine umfangreicheLebensgeschichte könnte nicht besser sein; aber es bleibt eben nur ein Skizzenbuch, folglich eine Halbheit, die dem unbefangenen, unkundigen Leser nicht vorgesetzt werden durfte. Dem Verlag sei Dank für die feine wie schlichte Ausstattung, die er dem Band gab.

Ernst Viebig

DIE ZAUBERFLÖTE. *Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift von Max Slevogt.* Verlag: Paul Cassirer, Berlin.

Diesem neuen graphischen Werk Meister Slevogts kommt eine Sonderbedeutung dadurch zu, daß es die Zeichnungen vom Vorwurf, von der Anregung, von der Idee nicht loslöst, sondern beides: das zur Illustration gewählte Thema mit der zeichnerischen Beschreibung zu einer organischen Einheit verschmilzt. Das Problem, eine mit Bildern zu schmückende Seite künstlerisch so zu ordnen, daß Text und Figurenwerk eine untrennbare Einheit bilden, und die Schwierigkeit zu überwinden, die darin liegt, daß sich die beiden fremden Materien einer restlosen Verschmelzung widersetzen — in Slevogts Zauberflötenwerk ist die Lösung erzielt. Wodurch? Der Künstler entnahm der Mozartschen Originalpartitur 46 Stellen, gewann aus diesen die ihn inspirierenden Zitate, gab ihnen einen teils beherrschenden, teils verschwindenden Raum, stellte diesen in die Bildfläche, wobei er ganz unregelmäßig verfuhr, weil sein künstlerischer Blick die Ordnung ebenso und nicht anders verlangte, und umkleidete nun den musikalischen Gedanken des ausgewählten Bruchstücks mit seinen Randglossen, auch hierbei wieder in völlig freier Weise schaltend. Die Regellosigkeit wurde so zum System eines edel-schönen Spiels. In diesem Spiel liegt der Geist der graphischen Arbeit. Wer da erwartet, der Künstler gäbe eine neue Theater-Zauberflöte, wird nicht auf seine Rechnung kommen. Slevogt gibt mehr: Phantasien, Visionen, Märchen, landschaftliche Wunder, Luftträume, Dämonien und Miniaturen, in lichten und düsteren Paraphrasen das Thema umspielend, in fein erdachtem Rahmen um Mozarts musikalischen Einfall komponiert, durch eine Überfülle von Bewegungsmotiven in geistreichster Skizzierung bezaubernd, jedes Blatt das vorangegangene ergänzend und überhöhend, und damit die Welt der Zauberflöte vom starren perspektivischen Bezirk des quadratischen Bühnenausschnittes durch seine Auslegungen und im freien Spiel der Phantasie so bewußt entfernend, daß Schikaneders simpel-tiefsinniges Gedicht und die verklä-

rende Tonwelt Mozarts in graziöse Improvisationen aufgelöst wird, die den symbolischen Reichtum des Vorwurfs in unendlichen Schattierungen widerspiegeln. Dem Verlag gereicht es zur Ehre, dieses wunderschöne Werk in vorbildlicher Weise ausgestattet zu haben.

Richard Wanderer

HERMANN GRABNER: *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns*. Verlag: Otto Halbreiter, München.

Ein aus der theoretischen Schule Riemanns und der praktischen Lehre Regers kommender Musiker versucht hier, der Klangtheorie des Leipziger Gelehrten zu erhöhter praktischer Verwendung zu verhelfen. Dieser Versuch hätte vor allem nach der pädagogischen Seite hin mehr ausgeführt werden müssen, zumal seine theoretische Grundlegung wenig selbständig ist. Daß hier nach Wegen und Zielen, die von dem herkömmlichen Schulbetrieb abweichen, gesucht wird, macht die kleine Arbeit sympathisch. *Hermann Wetzel*

JÖRGEN FORCHHAMMER: *Stimmbildung auf stimm- und sprachphysiologischer Grundlage. Erster Band: Stimm- und Sprechübungen.* Verlag: J. F. Bergmann, München 1923.

Gegen das vorliegende Werkchen läßt sich gar nichts einwenden, außer, daß es nichts wesentlich Neues bringt. Und daß das vom Verfasser gebotene Übungsmaterial in seinem fast alle Möglichkeiten erschöpfenden Umfang gegen den energetischen Imperativ unserer Zeit (Raum-, Zeit-, Kraft und Geldersparnis!) verstößt, bekennt er auf Seite 108 selbst, wo er zugibt, daß es »in den meisten Fällen nicht notwendig sein wird, sämtliche Wörter und Sätze durchzunehmen, sondern man werde sich damit begnügen können« usw. Der Verfasser kündigt noch einen zweiten Teil an »Vom Sprechton zum Sington« und es wäre sehr erfreulich, wenn er das gleichnamige vorzügliche Büchlein des famosen Dr. Reineke, dessen Arbeiten theoretisch wie praktisch gleich grundlegend sind, damit zu übertreffen vermöchte. Alles in allem eine fleißige, gewissenhafte Arbeit, die sich den zahlreichen gleichen und ähnlichen auf diesem Gebiet (Iffert, Spies, Possart, Scheidemantel usw.) würdig anreiht. *Fr. B. Stubenvoll*

CURT SACHS: *Die Musikinstrumente.* Verlag: Ferdinand Hirt (Jedermanns Bücherei), Breslau 1923.

Daß ein Kenner wie *Curt Sachs* auf seinem Spezialgebiet Wertvolles schaffen mußte, ist natürlich. Und es ist erfreulich, welch umfassenden und interessanten Überblick der Verfasser über das Werden unserer und einiger fremdländischer Musikinstrumente gegeben hat. Auf knapp 90 Seiten ist die Historie und die genaue geschichtliche Einstellung, Bau und praktische Anwendung der einzelnen Instrumente zusammengefaßt. Ohne »Instrumentationslehre« zu sein, ist das Buch insbesondere Konservatorien, Hochschulen, ja im Exzerpt auch höheren Lehranstalten zum Gebrauch zu empfehlen. Mit seiner Hilfe wird es dem Lehrer ein leichtes sein, Schülern, die nicht über Laienwissen hinausdringen wollen, einen knappen Begriff der Instrumentalkunde und des Orchesters, über das man in Dilettantenkreisen oft noch groteske Vorstellungen hört, zu geben. Jedem musikalischen, ja jedem gebildeten oder zu bildenden Menschen wird es von Wert sein, in dieser fesselnden, durchaus einwandfreien Darstellung ein so wichtiges Stück Kultur- und Kunstgeschichte kennen zu lernen. — Wenn auch für den Musiker das Werkchen von geringerem Wert ist, weil es für ihn kaum neues birgt, so sei doch nochmals auf den belehrenden und pädagogischen Gebrauch hingewiesen, für den das Büchlein in seiner klaren Weise und seiner Handlichkeit geschaffen scheint; 40 Abbildungen, meist historischer Art, veranschaulichen das Wort. *Ernst Viebig*

CARL LOCHER: *Die Orgelregister und ihre Klangfarben. 5., verbesserte Auflage, besorgt von Jos. Dobler.* Verlag: Ernst Kuhn, Bern.

Der Bearbeiter der neuen Auflage dieses besteingeführten Nachschlagewerkes hat es verstanden, bei aller Pietät gegen den ursprünglichen Verfasser und in dessen künstlerischer Gesinnung, Erweiterungen und neue Artikel in das Buch einzuarbeiten, daß es vollauf auf der Höhe der Zeit steht und nichts unberücksichtigt läßt, was der rastlos fortschreitende Orgelbau des letzten Jahrzehnts an bemerkenswerten Neuerungen zu verzeichnen hat. Der Wert des Büchleins wird dadurch erhöht, daß es sich nicht auf die durch den Titel angedeuteten Grenzen beschränkt, sondern auch, ohne dabei sein eigentliches Ziel zu verlieren, an passender Stelle das Gebiet der Physik, Ästhetik und Musikgeschichte streift und Literaturhinweise bringt.

Ernst Schnorr v. Carolsfeld

MUSIKALIEN

ARCANGELO CORELLI: *II. und VIII. Concerto grosso. Con le arcate, i segni varii d'esecuzione e il basso continuo elaborato per Organo da Alveo Toni.* Edizione Ricordi.

Es ist zwar nicht bekannt, wer der eigentliche Schöpfer des Concerto grosso gewesen ist — an dem Werden von Kunstformen sind ja immer viele Geister beteiligt —, wir wissen aber, daß Arcangelo Corelli als erster das Concerto grosso mit besonderer Vorliebe gepflegt hat und wir wissen auch, daß sein zwölf Konzerte enthaltendes op. 6 in Italien, Frankreich, Deutschland und England ungeheures Aufsehen erregte. Es erschien zwar erst 1712, zeitgenössische Berichte versichern aber, daß Corelli schon 1682 Concerti grossi in Rom aufgeführt habe, und tatsächlich fällt ja auch in diese Zeit die Hochblüte dieser Kunstform. Sie bediente sich im allgemeinen der Form der Kirchensonate, d. h. es folgte gewöhnlich auf einen einleitenden langsamen Satz ein fugiertes Allegro, darauf ein Grave mit abschließendem schnellen Satz, aber dies immerhin ziemlich lockere Gefüge ließ abweichende Bildungen zu. Gerade Corelli zeigt in der Behandlung der Form sehr viel geistreiche Abwechslung; er unterbricht gerne, wie in dem vorliegenden 2. Konzert, den hurtigen Lauf des Allegro durch den besinnlichen Stillstand einiger Adagio- oder Gravetakte, oder er erweitert gar die ursprüngliche Vierzahl der Sätze um einen oder mehrere. Das geschieht z. B. in dem berühmten 8. Konzert, das »per la notte di Natale« geschrieben und durch die »Weihnachtsmusik« des am Schlusse stehenden Pastorale weit bekannt geworden ist. Corellis Originalität und Anmut der Erfindung zeigt sich in diesem Werk ganz besonders; es ist auch ein beweiskräftiges Beispiel für die außerordentliche Feinheit seines Klangsinns. Man kann es schon instrumentieren nennen, wenn er die zarten Farben des aus zwei Violinen und Violoncello bestehenden »Concertinos« mit den kräftigeren des »Concerto grosso« mischt, das dieselbe Besetzung verstärkt und um die Mitwirkung von Violen bereichert. Gerade die Bratschen werden an gewissen Stellen des Adagio (im 8. Konzert) in eine besonders schöne klangliche Kombination mit den Geigen gebracht, wenn sie in einer über den Violinen liegenden Phrase mit ihrem melancholisch-süßen Ton die Farbe des Ganzen überdunkeln. Das alles ist mit einer souveränen technischen Überlegenheit gemacht, die auch heute noch vorbildlich genannt werden muß.

Vorbildlich ist auch die hier zur Besprechung vorliegende, von Alceo Toni besorgte Neuausgabe, die der Verlag Ricordi großzügig und schön ausgestattet hat. Die Aussetzung des Basso continuo ist mit großer Sachkenntnis und feinem Stilgefühl gemacht, und die einzelnen Stimmen sind, nach einigen Stichproben zu urteilen, fehlerlos und sorgfältig hergerichtet worden. Den seinerzeit von Joachim und Chrysander veranstalteten Neudruck scheint mir diese Ausgabe noch zu übertreffen. Hoffentlich entschließt sich nun auch der Verlag, die anderen noch fehlenden zehn Konzerte in derselben Weise herauszugeben.

LEONARDO LEO: *Concerto per Violoncello in Re maggiore (D-dur). Riveduto e ridotto con accompagnamento di Pianoforte dal Francesco Cilea, con interpretazione Violoncellistica del Sergio Viterbini.* Edizione Ricordi.

B. CAMPAGNOLI: *41 Capricci per Viola op. 22. Edizione riveduta da Angelo Consolini.* Edizione Ricordi.

Leonardo Leo (1694—1744), einst eines der gefeiertsten Mitglieder der neapolitanischen Schule, ist besonders durch seine Bühnenwerke sowie auch als Kirchenmusiker bekannt geworden. Er war ein Meister der schönen, edlen Melodie, entzückte aber auch die Zeitgenossen durch die Feinheit seiner sehr auf den malerischen Ausdruck bedachten Instrumentation. Sein hier vorliegendes Violoncellokonzert ist sehr geeignet zur Einführung in seinen gepflegten Stil. Der melodische Ausdruck ist dabei immer stark und durchaus persönlich, und in harmonischer Hinsicht finden sich z. B. in dem wundervollen Larghetto Stellen, die in der besonderen Art des Fortschreitens fast modern wirken. Die Ausgabe ist in der Bezeichnung der Solostimme wie in der Ausarbeitung des Dynamischen ganz vorzüglich. Violoncellisten mit schönem Ton sollten sich das reizvolle Werk nicht entgehen lassen.

Auch die von Consolini herausgegebenen Bratschen-Capricci von Campagnoli sind mit brauchbaren Fingersätzen bezeichnet worden. Das berühmte Studienwerk wird in dieser klar und groß gedruckten Neuausgabe allen Violaspielern erwünschte Dienste leisten.

Walter Schrenk

TRISTAN UND ISOLDE: *Faksimile-Ausgabe der Originalpartitur.* Verlag: Drei Masken Verlag, München.

Der Verlag hat Wort gehalten: noch vor Weihnachten 1923 erschien der Tristan, als Gegenstück zu den Meistersingern, deren in der Musik XV/8 rühmend gedacht worden ist. Die unvergleichlich schöne Ausführung ist auch für diese Faksimile-Ausgabe als uneingeschränktes Lob zu buchen. Gehen wir die Partitur durch, so erweist sie sich an keiner Stelle als Reinschrift, ja sie zeigt nicht einmal die geringsten Merkmale zum Versuch kalligraphischer Schreiblust: sie ist hingefiebert. Worin mag dies seinen Grund haben? Äußerlich darin, daß Wagner für dieses Werk bereits einen (zu Vorschüssen geneigten) Verleger hatte. Sein erster Hinweis gegenüber Breitkopf & Härtel datiert vom 10. August 1856. Am 18. September des gleichen Jahres ist die Dichtung beendet. Die musikalische Gestaltung nimmt den Schöpfer sofort in ihren Bann. Silvester 1857 darf Mathilde Wesendonk die Skizzen zum ersten Akt aus des Meisters Händen entgegennehmen. Zu Anfang des Jahres 1858, gleich nachdem das Leipziger Verlagshaus die Partitur erworben hatte, beginnt Wagner mit der Instrumentation. Die Arbeit ist ungewöhnlich: aus den Skizzen wächst unmittelbar die Partitur; der Meister stellt diese blattweise fertig und sendet sie in größeren Partien zum Stich ab, während er daneben die rein kompositorische Arbeit fördert. Alfred Dörffel, der spätere Historiograph des Gewandhauses, ist sein Korrektor. Wagner hat Grund, Dörffels Vortrefflichkeit zu rühmen; gebührend hebt er seine »einsichtsvolle Aufmerksamkeit« hervor. Die Partitur wird Grundlage zur Zwiesprache zwischen Schöpfer und Korrektor. Mancherlei Verbesserungen Dörffels am Rande des Originals sind Hinweise auf Flüchtigkeiten des Meisters. Auf mehreren Seiten finden sich Bemerkungen von Wagners Hand, gerichtet an Dörffel und dessen Stechermannschaften; so lesen wir auf Seite 99: »Nehmen Sie für diese Seite — als einer vollen Partiturseite — 4 Systeme für die Hörner, 2 für die Posaunen und 2 für die Bratschen, vielleicht auch für die Clarinetten. Setzen Sie dann auch das 2. Horn im letzten Takt sogleich in den Baßschlüssel.« Seite 195: »Nehmen Sie womöglich doppelte Systeme für die Streichinstrumente.« Seite 320: »Nehmen Sie hier *keine* Doppel-Taktstriche — einfache genügen.« Ein Korrekturabzug der einzelnen Partiturseiten geht sofort an Hans v. Bülow, der den Klavierauszug zu bearbeiten übernahm. Oft genug hat Bülow über der Arbeit gestöhnt, einmal nennt er sie »ebenso infernalisch schwer als fesselnd«. Trägt die letzte Partiturseite die Signatur: »R. W. Luzern, 6. August 1859« und von Dörffels Hand den Zusatz: »Durch am 4. Nov. 59!!«, wurde der Stich im Januar 1860 fertig und konnten die Frei-Exemplare vom Verlag an Wagner nach Paris gleich danach zur Absendung gebracht werden, so dauerte es noch acht Monate, bis Bülow den Auszug handschriftlich abzuschließen vermochte. Er hat, wie er Louis Köhler mitteilte, »bei der letzten Korrektur manches ganz umgearbeitet«. — Die Partitur, durchgängig auf Papier von 30 Systemen Höhe geschrieben, zählt 354 Seiten, davon sind nur auf den letzten acht des ersten Akts, den letzten vier des zweiten, der allerletzten des dritten Akts die Taktstriche mit Lineal gezogen. Allerorten zeigt sich eine nervöse Unrast, die den Meister nicht selbst die Verbesserungen ausführen hieß; er mußte die in ihm glühende Musik so schnell als physisch ausführbar aufs Papier schleudern. Gegen Schluß wird das Schreibtempo ein geradezu rasendes. Es gibt hier Seiten, die dem äußeren Duktus nach mit ihren Klecksereien, Streichungen, Verbesserungen von Beethoven stammen können. Und dies bei *dem* Künstler, der sonst, peinlich wie keiner, in seinen Manuskriptpartituren kaum eine Rasur duldete! Die Eruption seines Innern, der glühende Strom dieser Musik ließ dem Meister, der sonst nahezu pedantisch verfuhr, alles äußerlich Schöne wie Belanglosigkeiten erscheinen. So fehlt uns bei diesem seinem persönlichsten Werk die Reinschrift, die ihm sonst anzufertigen ein Genuß war. Danken wir es dem Hause Wahnfried, das für die Wiedergabe seinen wundervollsten Schatz herlieh, um dem Wagner-Freund und dem — Psychologen ein Geschenk von ergreifendem Reiz zu vermitteln. *Richard Wanderer*

F. J. BREITENBACH: *Motette: Salvum fac populum* (Gib Heil deinem Volke) *für gemischten Chor, Orchester und Orgel, oder Streichorchester und Orgel.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein stimmungsvolles Stück, das in seiner einfachen Struktur sich gewiß viele Freunde erwerben wird.

HEINRICH SCHÜTZ: *Deutsche Konzerte. a) Nun danket alle Gott. b) Das Vaterunser Für Doppelchor, Streichorchester und Orgel* (Bläser ad libit.). Bearbeitet von Fritz Sporn. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese beiden prachtvollen Stücke werden speziell unseren Kirchenchören hochwillkommen sein, da sie eine Zierde jedes Konzertprogrammes darstellen. Die mustergültige Bearbeitung erstreckt sich auf Ausarbeitung des Kontinuo und Übertragung der alten Schlüssel und Notenwerte in die jetzt gebräuchliche Notierung.

ERWIN LENDVAI: *Sechs Minnelieder für Männerchor a cappella, op. 21. Der Minnespiegel, sieben vier- bis sechsstimmige gemischte Chöre a cappella, op. 22. Stimmen der Seele. Für achtstimmigen Doppelchor, op. 25.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Lendvai schreibt für den unbegleiteten Chor, daß es schon eine Freude ist, seine schön geschwungenen melodischen Linien zu betrachten. Ein Meister edlen Gesanges spricht hier, der seine Musik aus den Stimmen heraus fühlt und nie ein Klangbild schafft, das sich, wie bei so vielen modernen Komponisten, für den unbegleiteten Chor einfach nicht rein darstellen läßt. Op. 21 und 22 sind im Stile der alten Meister tonal gehalten und relativ nicht schwer. Op. 25 ist nur für erstklassige Vereinigungen gedacht. Diese möchte ich auf »Psalm der Erkennung« in seiner Größe und überzeugenden Ausdruckskraft aufmerksam machen. *Emil Thilo*

WERLÉS LIEDERSCHATZ: *Heft 1.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

An Liederbüchern, zum Teil recht guten und brauchbaren Liederbüchern besteht wohl kaum ein fühlbarer Mangel, so daß es einer neuen Sammlung gegenüber berechtigt erscheint, die Bedürfnisfrage zu stellen, zumal wenn, wie im vorliegenden Fall, der Inhalt zur besseren Hälfte aus wohlbekanntem, in allen derartigen Zusammenstellungen anzutreffendem Volksliedergut besteht, während der Rest mit seiner süddeutschen Dialektfärbung einer allgemeinen Verbreitung im Wege steht. Manche Einzelheit, z. B. die Ersetzung des Violinschlüssels durch den Buchstaben g wirkt in ihrer Gesuchtheit wie ein krampfhaftes Bemühen, um jeden Preis etwas anderes bringen zu wollen. *Georg Jensch*

EMIL FREY: *Sonate für Violine und Klavier, op. 22.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese Sonate ist nicht leicht zugänglich, selbst wenn sie einen Geiger und einen Klavierspieler findet, welche die beträchtlichen Schwierigkeiten mühelos bewältigen. Aber es lohnt sich, Mühe auf das Werk zu verwenden, denn viel gute Musik steckt darin. Der erste Satz erscheint mir etwas zu breit angelegt, Einflüsse von Brahms treten in Rhythmik und Harmonik stark hervor und die Einheitlichkeit der Form ist nicht völlig gewahrt. Im zweiten Satze (Andante con moto) wechseln die Stimmungen ebenfalls sehr häufig. Doch steht zu der rhythmischen Widerhaarigkeit mancher Teile das klare und schlichte zweite Hauptthema in wohltuendem Gegensatz. Ein prächtiger Satz voll Leben und Feuer ist das Scherzo, dessen anfängliche Quintolen fast aufreizend wirken, um dann der regulären Achtelbewegung Platz zu machen. Wie der lebhafte Satz am Schluß allmählich abgebaut wird, um schließlich in pp der tiefsten Baßlage zu ersterben, das ist besonders fein und apart. Mit Leidenschaft braust das Finale dahin, nur von wenigen zarteren Perioden unterbrochen und am Schlusse glänzend gesteigert. Alles in allem eine Sonate, die zwar offenbar nur für den Konzertsaal geschrieben und für die Hausmusik kaum ausführbar ist, aber ein bedeutsames und für Künstler zweifellos dankbares Werk darstellt. Sie sollten es sich nicht entgehen lassen. *F. A. Geißler*

JOACHIM STUTSCHEVSKY: *Bearbeitungen für Violoncell und Klavier.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Mit müheloser Beherrschung des Technischen sind diese Bearbeitungen gemacht. Alles erscheint natürlich und die scheinbare Mühelosigkeit der Faktur spricht für das Können des Bearbeiters. Graziolis Adagio, Boccherinis C-dur-Rondo, Händels Larghetto aus der vierten Violinsonate klingen in ihrer teils breiten Strichart, teils — wie in Boccherini — in ihren leicht spielbaren Tonsprüngen gut auf dem Cello. Auch das Andante cantabile aus Tschaikowskys D-dur-Quartett entfernt sich nicht von dem dem Violincell Gemäßen und die virtuosere Satztechnik der Bearbeitung von Tartinis Variationen über eine Gavotte von Corelli bietet viel Effekt. Einzig die Übertragung der rein klavieristischen Figuren im Andante der Klaviersonate C-dur Mozarts erweist sich als arger Fehlgriff. An Mozart vergreift man sich eben nicht ungestraft. Sehr fesselnd Stutschewskys Satz einer altjüdischen Volksmelodie, die rhythmisch und melodisch hochoriginell ist. Die Stücke dürften bald von Cellisten ebenso gern gespielt werden, wie Burmesters und Kreislers kleine Bearbeitungen für die Geige. *Robert Hernried*

✱ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✱

OPER

BERLIN: Das einzige Ereignis im Berliner Opernleben ist die nun doch am Neujahrstage 1924 erfolgte Eröffnung des umgebauten *Kroll*-Hauses. Ein Ereignis und doch keines. Jahrelang hatte man gebaut und dort angeblich die Zukunft der Berliner Oper vorbereitet. Nun aber, in der eröffnenden *Meistersinger*-Vorstellung, stellt sich jede Hoffnung auf künstlerische Bereicherung durch dieses neue Haus als Irrtum heraus. Sollte nicht das Volk hier alle, auch die größte Oper hören? Sieht man schon von dem Varietécharakter des Kroll-Hauses, von der Überflüssigkeit und Geschmacklosigkeit der zahlreichen Wandauswüchse ab, so kann man doch über die Unzulänglichkeit der Akustik nicht hinwegsehen. Es scheint mir doch recht zweifelhaft, daß sie nur eine Kinderkrankheit ist, die nach einiger Zeit verschwindet. Hier sind organische Fehler der Gestaltung zu bemerken. Und um so bedauerlichere, als ja das alte Kroll in diesem Punkt zur Klage keinen Anlaß gegeben hatte. Merkwürdig, daß *Oscar Kaufmann*, der einfallsreiche, in mancher Beziehung grundlegende Baumeister, dem wir im Theaterbau Erstaunliches wie die Volksbühne am Bülowplatz verdanken, dazu ein tiefmusikalischer Mensch hier, lediglich in einer fragwürdigen Kombination früherer, von ihm geschaffener Typen, sein Heil suchte. Aber er hat Raum für 2400 Plätze gefunden, hat der Intimität der Wirkung vorgebaut; und so mögen wir annehmen, daß die Spieloper wenigstens die große Masse der Opernhungrigen hier befriedigen wird. Die große Oper werden sie irgendwo anders suchen müssen.
Diese »Meistersinger«-Aufführung unter *Kleiber*, keine von den besten also, gab dem Spielplan ein falsches Vorzeichen. Seitdem hat man »Zauberflöte«, Butterfly«, »Fledermaus«, »Martha« und glücklicherweise auch — die »Lustigen Weiber« serienhaft gespielt. Und wie? Alles ist noch in den Kinderschuhen, zumal das Orchester, das vorläufig nur von Abfällen der Staatsoper lebt.

Indes ist der Intendant mit Barbara Kemp nach Amerika gereist und ein Dreimännerkollegium mit seiner Vertretung betraut. Ob der versprochene Sängeraustausch auf diesem Wege gefördert und der chronische Mangel an hervorragenden Stimmen beseitigt wird, wollen wir abwarten.
Zunächst ist zweifellos das Kapellmeisterliche besser geregelt, als man zu hoffen wagte. Die Verpflichtung *Georg Szélls* als Erster Kapellmeister gibt der dirigierenden Jugend den Vorrang. Was augenblicklich geschieht, ist viel zu wenig. Nur Wechsel auf die Zukunft sind da.
Das *Deutsche Opernhaus* hat mitten in seinem Dasein als Gastspieltheater die »*Zauberflöte*« herausgebracht. Die viel gerühmten Schinkelschen Dekorationen waren Anreiz für das Publikum, wirkten aber nur als Architektonik gut, während wir wohl sonst über diese Art klassizistischer Kunst schon hinausgewachsen sind — wenigstens in der uns gebotenen Ausführung. Das Starke war die durch *Blech* höchst verfeinerte Orchesterleistung. Die großen Mozart-Sänger fehlen, und es bleibt nur der feinfühlige Pamino *Jaro Dworskys* als eindrucksvoll übrig.
Die *Große Volksoper* richtet sich für lange Zeit im Theater des Westens ein. Mit Händels »Rodelinde« wurde, was in Halle und Göttingen eingeleitet war, hier weiter fortgesetzt: »Julius Cäsar« war ja längst vorangegangen. Soll diese Händel-Lektion auf der Opernbühne weitergehen? Ich muß bekennen, daß mir ein, allerhöchstens zwei Beispiele mehr als hinreichend scheinen. Von einem dauernden Leben Händels in der heutigen Oper kann nur für den die Rede sein, der für das wirkliche Theater vielleicht Passion, aber keinen Instinkt mitbringt. Händels Musik hat ihren Ewigkeitswert; aber die Oper hat sich verwandelt. *Adolf Weißmann*

BRAUNSCHWEIG: »Der lange Peter«, ein Märchen von Licht und Liebe von Friedrich Albert Meyer, Musik von *Georg Ebner*, erlebte im Landestheater die für Weihnachten vorgesehene, infolge verspäteten Eintreffens des Notenmaterials aus München verschobene Uraufführung und errang trotz dieser Verzögerung — an das Christfest erinnert nur eine lichtprangende Tanne im Walde und einmaliger leiser Anklang von »Stille Nacht« in Mittelstimmen der Begleitung — großen, berechtigten Erfolg; denn die Dichtung erhebt sich hoch über die gewöhnliche Marktware, die Musik zeigt die Form des deutschen Singspiels und die Eigenheiten der von Rheinberger begründeten süddeutschen Schule, das Ganze muß ungefähr mit Hans Pfitzners »Christelflein« in der Neubearbeitung von 1913 gleichgestellt werden. Es wird großes

Orchester mit Harfe, Celesta, Orgel, Glocken usw. verlangt, denn in der farbenreichen Wirkung der Instrumentalsätze liegt der Schwerpunkt. Die moderne Tonsprache, ohne die fortschrittlichen harmonischen Auswüchse, unterscheidet im Ausdruck die Geisterwelt scharf vom Alltagsleben; jene erinnert allerdings an ähnliche Szenen in »Oberon«, »Sommernachtstraum« und den »Lustigen Weibern von Windsor«, diese in der vornehmen, weichen Lyrik der Singstimmen an E. Humperdincks »Königskinder«. Kapellmeister *Max Werner* und Spielleiter *Hermann Meßmer* hatten die Aufführung, an der Kräfte des Schauspiels und der Oper in nahezu gleicher Zahl beteiligt waren, liebevoll vorbereitet; das Werk errang rauschenden Erfolg, der durch örtliche Verhältnisse — der Dichter war früher lange Hauptschriftleiter der »Braunschweiger Landeszeitung« — vielleicht vergrößert, aber nicht begründet wurde. Dichter und Komponist konnten mit den musikalischen Hauptdarstellern *Karla Roeschlein* und *Paul Goller* sowie den Leitern namentlich am Schluß den Dank im Beifall des ausverkauften Hauses entgegennehmen. *Ernst Stier*

BREMEN: Die Entwicklung des Spielplans wurde durch Erkrankungen stark behindert. Nach der »Josephs-Legende« und dem »Schleier der Pierrette« gab es wieder nur das alte Spiel: »Cavalleria«, »Bajazzo«, »Carmen«, »Troubadour«, »Traviata«, »Aïda« usw. und umgekehrt. Das ist der klassische *deutsche* Opernspielplan, hier wie anderswo. Die »Aïda« gab Gelegenheit, den stimmgewaltigen, aber verschwenderisch und naturalistisch singenden Tenor der Berliner Staatsoper *Björn Talén* zu hören — Schade! Was war doch Caruso für ein Künstler! Der Nibelungenring unter *Manfred Gurlitts* temperamentvoller und doch beherrschter Leitung, mit den vom Oberspielleiter *Charles Mohr* beschafften herrlichen Rheinlandschaften — heute ein doppelt ergreifender Anblick —, gab auch unserer tüchtigen, lange im Schatten eines undeutschen Spielplans zurückgesetzten ersten dramatischen Sängerin, *Philomena Herbst*, Gelegenheit, ihre großzügige Gesangs- und Darstellungskunst aufs neue zu erhärten.

Gerhard Hellmers

DRESDEN: Nach dem mißglückten Versuch der Uraufführung einer modernen Buffo-Oper »Die Höhle von Salamanca« von Bernhard Paumgartner, die nach drei Abenden wieder verschwunden ist, hat nun mit Verdis »Falstaff« echteste und genialste Buffokunst einen glänzenden Erfolg gefeiert. *Fritz Busch* hat das berühmte Werk mit vollendeter orchestraler Kleinarbeit und sorgfältigster Ausfeilung der vielgliedrigen Vokalensembles herausgebracht. Oberspielleiter *Alois Mora*, der auf diese Leistung hin für die Dresdener Oper verpflichtet wurde, stellte das szenische Spiel in engen Anschluß an die Musik auf unmittelbare frische Komik ein. Ein ausgezeichnetes Sängerensemble tat das Seine dazu, an der Spitze *Robert Burg*, der als Falstaff eine Meisterleistung feingestaltenden Humors vollbrachte.

Aus der Ruhrverbannung sind »Bohème« und »Margarethe« in den Spielplan zurückgekehrt und mit dem beim deutschen Publikum üblichen Jubel begrüßt worden. In beiden waren die Rollen des Liebespaares neubesetzt mit *Elisa Stünzner* und *Max Hirzel*, zwei ausgesprochen deutsch gearteten Künstlern, die als solche also nicht ganz die rechte Fühlung zu dem hier geforderten Stil haben konnten. Doch hat bei Hirzel das schöne, geschmackvoll behandelte Organ und bei Elisa Stünzner das stets Eigenartiges schaffende Wesen einer echt poesievollen Individualität schließlich den Sieg davongetragen. Aber näher standen uns beide doch an dem schönen »Freischütz«-Abend, an dem *Fritz Busch* erstmals Webers Meisterwerk mit gesunder Frische und fast klassizistischer Klarheit dirigierte. Zwei berühmte Baritongäste gab es anderweit zu begrüßen. *Wilhelm Buers* gefiel als Offenbach-Hoffmanns dämonischer, übermenschlicher Mirakel mehr denn in der Maske des Wagnerschen Telramund, für den der Stimme die mühelose, heldisch strahlende Höhe fehlt. *Wilhelm Rhode* dagegen hat als Walküre-Wotan gerade durch die Schönheit seines lyrische und heldische Elemente vorteilhaft verschmelzenden Gesangs gefallen, während er an dramatischer Charakterisierung des tragischen Gottes nicht das Letzte gab. Ein junger rheinländischer Bariton *Josef Correck* zeigte als Hans Sachs auch höchstens die Umrisse der Gestalt, aber aus seinem Singen und Spielen sprach doch soviel verheißungsvolles Talent, daß man ihn verpflichtete. Anläßlich des sächsischen Pressetages hat die Generalintendanz mit freundlichem Entgegenkommen den selten zu hörenden »Rienzi« als Festvorstellung angesetzt, die mit *Fritz Vogelstrom* als Titelhelden dem Institute bei den ausländischen Journalisten große Ehre machte.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Die »Hugenotten« in durchaus anständiger Wiedergabe bilden die einzige »Neuheit«. Die Debüts einiger Gastdirigenten, die zum Teil bereits engagiert sind, mußte ich leider versäumen. Erwähnenswert ist, daß die beiden Städtischen Bühnen ohne besonderen Zuschuß lebensfähig sind.

Carl Heinzen

ESSEN: Das Stadttheater hatte unerwartet großen Erfolg und Zulauf mit Paul Hindemiths Einaktern »Mörder, Hoffnung der Frauen« und »Nusch-Nuschi«, die in einer von Kapellmeister *Ferdinand Drost*, Spielleiter *Alexander Schum* und Bühnenarchitekt *Carl Wild* betrauten, hörens- und sehenswerten Aufführung für einige Wochen eine Sensation darstellten. Über diese Sensation hinaus siegte Hindemith, der Musiker. *Max Hehemann*

HAMBURG: Das Stadttheater verspricht seit langem allerlei Neues. Bis zur Verwirklichung hatten Meyerbeers »Afrikanerin« zu vertrösten und Korngolds »Tote Stadt«, beide neu einstudiert; diese mit der Garde, die das Stück hier lange an der Oberfläche schützte; jene mit neuer Besetzung, die — aus öfter hier berührten Gründen — in keiner Partie den Gesangsansprüchen voll zu genügen vermochte. Aber *Paul Trummer* hatte dem Manzanillo-Akt etliche Stücke wieder erschlossen, die hier (und wohl überall) seit Jahrzehnten fehlten, die für die sympathischere Färbung des Selica-Charakters aber belangvoll und gesangvoll genug sind, um ihrer lieber nicht zu entraten. — In der Volksoper: alles beim alten oder bei der Operette.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Die »*Palestrina*«-Aufführung unter *Hans Pfitzners* Leitung endete mit einer stürmischen Huldigung für den Komponisten und Dirigenten. Das Werk hat hier einen außergewöhnlichen Erfolg davongetragen, die fünfte Wiedergabe steht bevor. Im übrigen herrscht, dem Engagementstermin entsprechend, großer Zuzug von Gästen. Nomina sunt odiosa — überwältigende Leistungen gab es keine zu sehen oder zu hören. Starken Eindruck machte die Ortrud von *Maria Keuschnig* vom Dresdener Landestheater, die jedoch nicht auf Verpflichtung gastierte. Mozarts »*Titus*«, der ohne die stimmungstörenden Verwandlungen (innerhalb der einzelnen Akte) gegeben wurde, fand eine recht warme Aufnahme. Der Sextus von *Paula Weber* war in Gesang und Spiel eine ideale Leistung. Der Spielplan verspricht einige Neuheiten für Karlsruhe, unter anderem »*Der Zwerg*« von Zemlinsky, »*Der Ring des Polykrates*« von Korngold und Händels »*Tamerlan*«. Alle drei Werke sollen im März herauskommen. *Anton Rudolph*

LEIPZIG: Die Öffentlichkeit ist seit dem definitiven Ausscheiden *Otto Lohses* aus der Direktion der Leipziger Oper nie so stark beschäftigt gewesen wie in den letzten Wochen des vorigen Jahres. Der Leipziger Theaterausschuß, eine Laienkörperschaft, die wesentlich dem Einfluß des Stadtoberhauptes unterliegt und aus sich heraus noch zu keiner einzigen produktiven Maßnahme sich fähig gezeigt hat, entschied sich um diese Zeit für ein Operndirektorium *Erhardt-Brecher*. Gustav Brecher, der nach vorangegangenem »pro forma«-Gastspiel (in Lohengrin) als *Generalmusikdirektor* verpflichtet wurde, waltet seines Amtes bisher mehr in der Eigenschaft eines außerordentlich schwierigen Situationen ausgelieferten Diplomaten: er sucht unsere Oper von verschiedenen, unter der Ära Lohse eingegangenen Aufführungsverträgen zu entbinden, und damit erst die Voraussetzung zu wirklich künstlerischer Leistung zu schaffen. Diese ungewöhnlich aufreibende und zeitraubende Arbeit scheint endlich soweit gediehen zu sein, daß man beginnen darf, künstlerisch erhöhte Ansprüche zu stellen. Es liegt uns daher fern, an einem Zeitpunkt, wo die ersten Anzeichen einer durchgreifenden Reaktivierung unserer Oper sichtbar werden, den Vorwurf zu langsamer und zu wenig zielsicherer Arbeit zu erheben. Soeben nämlich hat Brecher »*Hoffmanns Erzählungen*« in einer Aufführung herausgebracht, die dem alten Mirakelstück sein ganzes elementardämonisches Leben wieder gibt. Und wichtig ist: diese Neuschaffung aus dem Geiste der phantastischen Partitur ging vom Dirigentenpult aus, teilte sich zunächst dem Instrumentalkörper mit, sodann dem ganzen singenden Apparat (mit dem energisch studiert worden ist) und strahlte in der Folge auf das ganze Theater aus, namentlich auch auf das ganze Regiewesen. Wir wollen an diese erste, zweifellos bedeutende Tat Brechers keine übertriebenen Hoffnungen knüpfen. Aber sicher ist, daß soviel schaffender Wille, soviel spontane Theaterlust seit langen Zeiten nicht mehr im Opernhaus zu verspüren waren. Und ebenso darf gesagt werden, daß mit dieser Leistung

des feinen, geistigen, instinktsicheren Musikers Brecher die Enttäuschungen überwunden sind, die seine »Carmen«, sein »Rheingold« waren. Wir wissen jetzt, daß zwar kein Nur-Musikant mit vitalem Kraftzentrum, kein suggestiver, im Elementarklanglichen webender und unbedingt hinreißender Dirigent unsere Oper regiert, aber eine künstlerische Persönlichkeit von denkbar scharfer individueller Prägung, deren musikalisch-geistige Auswirkung auch starke seelische Begleitkomplexe auszulösen vermag. Nach den günstigen Erfahrungen, die man hinsichtlich der musikalischen Reorganisation unserer Oper gemacht hat, ist es um so bedauerlicher, daß für Leipzig kein Operndirektor von ähnlich starker Individualität wie Brecher gewonnen worden ist. Denn Dr. *Otto Erhardt*, der ausgezeichnete Stuttgarter Oberspielleiter, hat die Wahl zum Operndirektor ablehnen müssen. In ihm oder in Dr. *Niedecken-Gebhard*, der bis zur Wahl als aussichtsreichster Kandidat galt, wäre zweifellos eine der stärksten Persönlichkeiten gewonnen worden, die die deutsche Opernregie heut aufzuweisen hat. Wie der Rat der Stadt, wie der in Kunstangelegenheiten fatal hineinpfuschende oberste Beamte von Leipzig und der absolut unkünstlerische Intendant ihr Verhalten gegen so prominente Künstler rechtfertigen wollen, ist nicht recht zu erkennen. Wir wollen hoffen, daß die Leistungen des an Stelle Erhardts berufenen Oberregisseurs *Brüggmann*-Frankfurt nicht dazu zwingen werden, die ganze Frage — an deren Lösung übrigens auch wohl Brecher seinen Anteil trägt — von neuem aufzurollen und der Öffentlichkeit vorzuhalten, welche Gelegenheiten man sich in Leipzig wieder einmal, aus unverständlichem Leichtsinn, hat entgehen lassen.

Hans Schnoor

MANNHEIM: Von unserer Oper kann ich nicht viel Neues erzählen. Sie bringt ihre Tage zu, indem sie »Fliegenden Holländer«, »Lustige Weiber«, die beiden unzertrennlichen »Cavalleria« und »Bajazzo« so hintereinander her spazieren läßt, ohne daß man einem Abend eine besondere Aufmerksamkeit angemerkt hätte. Einmal dirigiert Herr Generalmusikdirektor *Richard Lert* und man spürt nichts von einem Auffrischungsprozeß, den man so gerne arg abgespielten Repertoireopern angewünscht hätte. Das andere Mal sitzt der zweite Kapellmeister *Paul Breisach* am Dirigentenpult, ein begabter junger Musiker, den man hier zum Routinier gestempelt hat. Sonst stille Genügsamkeit auf dem Felde des musikalischen Dramas. »Fidelio« war einmal angesagt worden, verschwand aber, ehe Leonore in Erscheinung treten konnte. Mit einer Wiederaufnahme wurden Humperdincks »Hänsel und Gretel« und Bizets »Carmen« bedacht. Das deutsche Märchenspiel kam dabei besser weg als die französische Oper. Für ersteres hatte der junge *Werner v. Bülow* seinen frischen Enthusiasmus eingesetzt und wurde auf der Bühne von einem prächtigen Hänsel, *Änne Geier*, einer drolligen Gretel, *Lilly Borsa*, und einer ganz exzellenten Knusperhexe, *Ida Schäffer*, wirksam unterstützt. Wie sich unsere Opernkräfte mit Bizets genialer Carmenmusik auseinandergesetzt haben, darüber vermag ich aus eigener Anhörung nicht zu berichten. Ich folge nur den Angaben eines sicheren Gewährsmannes, wenn ich die Qualität der Aufführung unter jene des Humperdinckschen Märchenspiels stelle. Dabei sind unsere gesanglichen Kräfte trotz gewisser Lücken im Solistenpersonal, unser Orchester und Chor immer noch die sicheren Stützen unserer Oper; fehlt nur das gebietende, anordnende Haupt, das wachsame Auge des obersten Lenkers.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Mein Bericht wird immer weniger erfreulich: das künstlerische Niveau der Bayr. Staatsoper sinkt mehr und mehr auf das einer Provinzbühne herab. Unverständliche Neuengagements, im allgemeinen gute Kräfte an verkehrten Stellen, Kopfschütteln erregende Gastspiele, persönliche Personalpolitik, Pedanterie, die anerkannt zukunftsreichen Sängern den Weg zur Höhe versperrt — eine Jeremiade, die noch verlängert werden könnte. Positives brachte der erste Monat des neuen Jahres nicht.

Hermann Nüßle

NEUYORK: Fünf Millionen Einwohner — eine Oper — Defizit. Kommentar überflüssig. Gastspielweise kann auf einige Wochen die *San Carlo Opera Company* gehört werden, die unter *Fortuno Gallos* erstaunlichem Management als die einzige Operngesellschaft mit finanziellem Überschuß betrachtet werden muß. Die *Wagner-Operngesellschaft*, die mehr hinkt als marschiert, steht künstlerisch auf bedeutender Höhe, nur schade, daß die ewigen Finanzkrisen den allgemeinen Eindruck beeinträchtigen. Die jüngsten Zuschüsse der

reichen *Ganna Walska* ermöglichten die Existenzkraft der Gesellschaft, von deren Management keine besonders lobenden Berichte gegeben werden können. Es wird zu viel »auf gut Glück« experimentiert. Die Erfolge der Operngesellschaft außerhalb Neuyorks waren unstreitig groß. Viele amerikanische Städte verdanken ihr das erstmalige Näherbringen Wagnerscher Musik. Für Neuyork sind die Aufführungen in den Monaten Januar und Februar in der Manhattan-Oper vorgesehen. Wenn es sich bewahrheitet, was die Zeitungen hier bereits zu wissen glaubten, daß Ganna Walska (Frau des Multimillionärs McCormick) die Oper weiterhin unterstützt und sie mit der Zeit als ihre eigene Operngesellschaft betrachten will, so braucht man sich um die Lebenskraft der Operngesellschaft nicht mehr zu bangen. Künstlerisch wird sie sich durch hervorragende Aufführungen mit wirklich auserlesenem Künstlermaterial zweifellos durchsetzen.

Die *Metropolitan-Oper* ist und bleibt der Mittelpunkt alles amerikanischen Opernlebens. Mit ungeheueren Mitteln hinter sich, verfügt sie über »Stars« aus allen Weltteilen. Die Aufführungen sind nicht selten einzelnen Künstlern gewidmet, aber im großen Ganzen überwiegt doch das künstlerische Element in den Aufführungen. Besonders in deutschen Opern, wo das »Starsystem« nicht so in den Vordergrund gestellt werden kann als bei italienischen und französischen Opern. *Herr v. Wymetal* versteht es, dem Publikum das Werk eines Regisseurs zu zeigen. Er versteht es mit künstlerischem Verantwortungsgefühl und ohne Aufdringlichkeit. Seine »Meistersinger« und sein »Rosenkavalier« waren Meisterstücke der Regiekunst.

Die deutsche Oper hat sich im Metropolitan-Opernhaus wieder als wichtiger Faktor im Repertoire eingenistet. Diese Spielzeit brachte bis jetzt »Die Meistersinger«, »Rosenkavalier«, »Tannhäuser« und »Walküre«. »Die tote Stadt« und »Mona Lisa« wurden nicht mit in die neue Saison genommen, obwohl beide Opern in der letzten Spielzeit einen ziemlichen Erfolg zu verzeichnen hatten.

Giordano ist mit »Fedora« und »André Chenier« vertreten, Mascagnis früheres Werk »L'Amico Fritz« und Massenets »Thais« sind Erfolge zu nennen, und die beiden Faust-Opern, Boitos »Mefistofele« und Gounods »Faust« mit Schaljapin in den beiden Mephisto-Rollen sind für das Finanz-Management und das Publikum beliebte Werke. »Aïda«, »Toska«, »Manon« und »Bohème« gehören zu den Pfeilern des Spielplanes. Bleiben noch die deutschen Opern, die zwei- bis dreimal die Woche den Spielplan beherrschen.

Die beiden Wunderwerke »Meistersinger« und »Rosenkavalier« stehen in besonderer Gunst. In beiden Werken wirkt *Benders* große Gesangs- und Schauspielkunst. *Florence Easton* ist Evchen und Marschallin. Sie ist immer Künstlerin. An der Spitze der für deutsche Opern verpflichteten Künstler stehen: *Jeritza*, die Vergötterte, die übrigens ebensogut zur italienischen wie zur französischen Oper gerechnet werden kann, *Elisabeth Rethberg*, die meiner Beurteilung gemäß die schönste Stimme aller Sängerinnen hat, *Margarete Matzenauer* und *Sigrid Onegin*, die beiden stimmgewaltigen Mezzo- resp. Altsängerinnen, *Delia Reinhardt*, die sich in »Bohème« in dieser Saison erstmals wieder mit wundervoll süßer Stimme hören ließ, *Paul Bender*, der distinguierte Künstler, *Rudolf Laubenthal*, dessen Parsifal besonders rühmend in der Presse besprochen wurde, und schließlich *Gustav Schützendorf*, dessen Beckmesser trotz gelinder Übertreibung ein Stück Kabinettkunst genannt werden muß. *Emil Hilb*

NÜRNBERG: Die Erstaufführung von Pfitzners »Palestrina« bedeutet eine der besten Leistungen, die in den Annalen der Nürnberger Theatergeschichte gebucht werden konnte. *Ferdinand Wagner* rechtfertigte mit dieser Aufführung den Titel Generalmusikdirektor, den man vor kurzem seiner Jugend anvertraut hatte. Das Musikalische kam hier so durchgereift und beseelt zum Ausdruck, daß der anspruchsvolle Komponist keinen Anstand nahm, diese Aufführung mit den besten, die er bisher in Deutschland zu hören bekam, in Vergleich zu ziehen. Ich erwähne dies nicht, um einseitig zu lobhudeln, sondern um gerade mit dem Erfolg eines so schwierigen Werkes den rapiden Aufstieg unseres gesamten Bühnenbetriebes unter *Johannes Maurachs* Intendanz zu kennzeichnen. Die regietechnischen Aufgaben des ersten Aktes, die vom Oberspielleiter *Grüder* mit viel Geschick und Geschmack gelöst wurden, könnten für manche andere größere Bühne Vorbild sein. Grüder hat sich als eingeschworener Symboliker gottlob in manchem zum Guten belehren lassen. Auch bei der Erstaufführung von Hugo Kauns Oper »Der Fremde« zeigte er als Inszenator und Spielleiter eine sehr glückliche Hand. Das Werk wurde unter Kapellmeister *Pitteroffs*

umsichtiger Leitung sehr eindrucksvoll zu Gehör gebracht und fand allseitig warmen Beifall. Der Versuch, Bellinis »Norma« zu neuem Leben zu erwecken, war sicherlich gut gemeint, wird aber beim Publikum wenig Gegenliebe und Verständnis finden.

Wilhelm Matthes

PRAG: Im *Tschechischen Nationaltheater* wurde *Josef B. Foersters* Oper »Das Herz« uraufgeführt. In der Reihe seiner Bühnenwerke das sechste Stück. Es atmet echten Foerster-Stil: Lyrik, mit dem Versuch, das Übersinnliche zu streifen. Sanfte Melodik, Zartheit in dynamischen Bewegungen, Transparenz im Instrumentalen. Vornehmheit der musikalischen Sprache, die an der Grenze weichen Sentiments verfließt, dazu ein selbstgedichteter Text, der dieser Musik ganz entspricht. Also im ganzen das Gegenteil von auffallender Theaterkunst oder Musikdrama. Das von *Otokar Ostrčil* fein aufgefaßte Werk wurde mit lautem Beifall empfangen. Im *Neuen Deutschen Theater* keine Ereignisse.

Erich Steinhard

SCHWEIZ: Als bedeutsamste Tat der laufenden Spielzeit darf die Baseler Oper unzweifelhaft ihre großangelegte, von starkem künstlerischen Wollen erfüllte Wiedergabe des musikalischen Bergbauerndramas »Der Bergsee« von Julius Bittner betrachten. Das überaus konzis gefaßte Werk, dessen Sprache und Musik sich in ungewöhnlichem Maße zu einer vollendeten Einheit binden, löste dank der ausgezeichneten Regie *Oscar Wälterlins* und nicht minder dank der hingebenden Ausdeutung seiner an kraftvollen Farben reichen Partitur durch *Gottfried Becker*, selten-starke Wirkung aus. Das ganze urwüchsige Milieu war eindeutig charakterisiert, der fesselnde historische Hintergrund mit großen Linien gezeichnet und das Kolorit auf Sattheit und Leuchtkraft eingestellt, so daß die beiden bedeutendsten Leistungen, der Oberhofer des stimmgewaltigen Bassisten *Alfred Waas* und der Jörg Steinlechner, des die anstrengende Partie mühelos meisternden *Martin Haller*, sich plastisch von dem reichen, vielgestaltigen Grunde abhoben.
Das übrige Repertoire bewegte sich in den gewohnten Bahnen, doch verdient eine geschmackvolle, den Stimmungston gut treffende Neuinszenierung der Märchenoper »Hänsel und Gretel« von Engelbert Humperdinck lobende Erwähnung. *Gebhard Reiner*

WIEN: Aufsehenerregend war das Gastspiel *Battistinis* in der Volksoper, der den Scarpia und den Vater Germont sang und sich — ebenso in eigenem Konzert — als Meister des Belcanto erwies, an dessen Stimmglanz auch 68 Jahre nichts verändern können. Battistini gehört als Phänomen in die Geschichte der Gesangskunst. Gleichzeitig gastierte als Wagner-Sänger an der Staatsoper *Friedrich Schorr*, der mit dem Holländer und dem Hans Sachs außerordentlichen Eindruck machte: eine samtweiche, allem Dramatischen gewachsene dunkle Prachtstimme. Als wertvolle Wiederentdeckung ist die »Stumme von Portici«, Aubers Revolutionsoper, zu nennen, die mit dem hochbegabten Glanztenor *Grosavescu* und Frau *Weingartner* als Fenella lebhaften Wiederhall fand. An der Staatsoper erregte *Alexander Zemlinskys* Einakter »Der Zwerg« mit *Aagard Oestvig* in der Hauptrolle vorübergehendes Interesse; es ist das Werk eines feinen musikalischen Kopfs, fast kammerhaft gehalten, aber der Wildesche Stoff mochte nicht genügend tragfähig sein. Mehr Glück hatte ein Abend alter Novitäten (»Klassische Singspiele«) bestehend aus Mozarts »Bastien und Bastienne«, aus Webers »Abu Hassan« und Pergolesis »Serva Padrona«, einem Operchen, das bekanntlich (trotzdem es keinen gesprochenen Dialog enthält) die Intermedien hervorlockte und das Entstehen der Operette begünstigte. Der Redoutensaal, der schon lange keine Premiere gesehen hatte, war dazu der stilvolle dekorative Rahmen und fürs andere sorgten Regisseur *Turnau*, *Elisabeth Schumann*, *Lotte Schöne*, *Richard Mayr*, *Gallos*, *Madin*, *Norbert* und als Beschwörer südlichen Brios *Richard Strauß* am Dirigentenpult. Die Staatsoper entwickelt sich allmählich aus einem Ensemble- und Kulturtheater zu einer Luxusbühne im Stil der Pariser Großen Oper: beschränktes Repertoire (heute der Hauptsache nach: Wagner, Verdi, Puccini, Richard Strauß), viele, mehr oder weniger glanzvolle Gäste, große dekorative und gesellschaftliche Aufmachung.

Ernst Decsey

KONZERT

BERLIN: Wir stehen, im Einklang mit den allgemeinen Verhältnissen, am Anfang einer Aufwärtsbewegung auch im Konzertleben. Die lebendige Kunst und das Problematische werden wieder zur Erörterung gestellt. Das geschieht nun freilich zuweilen in

sehr seltsamer Art. *Furtwängler* bringt den »Sacre du printemps« Strawinskijs. Aber man will es mit den Stammsitzinhabern der philharmonischen Konzerte nicht verderben, will die Tradition nicht ganz umstürzen und versteigt sich zu der Stillosigkeit, Strawinskij zwischen Händel und Brahms, mit dem Solisten *Edwin Fischer* zu betten. Die einen bemitleiden Brahms, die anderen Strawinskij. Die Darstellung des »Sacre du printemps« durch Furtwängler war zwar rhythmisch kräftig, aber nicht bis ins letzte durchgearbeitet. Immerhin rühmenswert dieser Einbruch in das Genießerrecht der Stammgäste der Philharmonie, die Strawinskij als persönliche Beleidigung empfinden.

Dieser Strawinskij blieb nicht der einzige. »L'Histoire du Soldat« gelangte unter *Scherchen* und mit Frankfurter Spielern in die Volksbühne, wo man dieses zwischen Parodie und Heimwehlyrik so eigentümlich schwebende Werkchen begeistert grüßte. Wer hat sonst die Kraft, was als Mißklang verschrien ist, in überzeugenden Klang umzubiegen?

Schönberg hatte gleichfalls seine Feier. Die *Melos*-Vereinigung, nunmehr durch Interessengemeinschaft mit der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* verbunden, führte den »Pierrot Lunaire« auf, der seit einiger Zeit alle Gutgesinnten in Frankreich, England und bald auch in Italien beunruhigt. Die Aufführung in der Singakademie darf als die bisher beste in Berlin gelten, da *Fritz Stiedry* am Pult und *Artur Schnabel* am Klavier erstaunlich im Sinne dieser romantischen Groteske zusammenwirkten, die Instrumentisten ein gewähltes Ensemble an die Sache hingegebenen Künstlern darstellten und *Marie Gutheil Schoder*, obwohl nicht in allem Schönberg-treu, doch die Sprecherin als echte Musikerin gab.

Es kam die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* mit einem Kammerorchesterkonzert. Wiederum dirigiert *Stiedry*. Er hat sich aber mit einem schwachen Křenek abzufinden und bemüht sich keineswegs dessen Schwäche zu verschleiern. Křeneks Divertimento (II. sinfonische Musik) macht gewiß nicht den Eindruck notwendiger Musik. Zwischen dem Linearen und dem Allzunormalen, das sich grotesk gibt, besteht ein unüberwindlicher Gegensatz. Wahrscheinlich hat der überschnell arbeitende Křenek nunmehr jede Beziehung zu diesem Werk verloren. Es war also zu entbehren. *Kurt Weills* »Frauentanz«, Lieder auf mittelalterliche Texte, hatten ihre eigene Form, und wenn sie nicht ureigen erfunden sind, doch ihren eigenen Klang. *Max Buttings* Kammersinfonie ist nicht aus neuem Geist erwachsen, sondern ihm nur mühevoll angepaßt. War es nach alledem ein Wunder, daß des Engländers *Arthur Bliss* witzig lärmvolles »*Rout*«, mit der leichten Hand eines Konversationsmusikers und mit deutlicher Beziehung auf frankorussische Muster hingeschrieben, den Zuhörern als heiteres Ende gefiel? An dem Erfolg hatte die scharf pointierte Sängerin *Nora Pisling-Boas* starken Anteil.

Zu den Förderern neuer Musik ist nun seit einiger Zeit die »*Novembergruppe*« getreten; sie stellte diesmal die Unreife *Stefan Wolpes* in seinen »Studien für Klavier« bloß, bot aber mit den in sich vollendeten Gesängen *Philipp Jarnachs*, die *Wilhelm Guttmann* außerordentlich reden und klingen machte, und mit dem stellenweise wertvollen Streichquartett *Kurt Weills*, dem das *Roth-Quartett* zu starkem Eindruck half, Interessantes dar.

Auch das Mildere hatte, vor anderem Publikum, Erfolg. Die »*Silhouetten*« *Hermann Hans Wetzlers*, die von Berlioz-Strauß herkommen und geschickt das Neuere in sich aufnehmen, wurden als glänzend instrumentierte Vermittlungskunst eines ausgezeichneten Musikers und unter dessen wirksamer Leitung vorgeführt. Die Philharmoniker spielten es gern.

Sensation bleibt *Erich Kleiber* auch im Konzertsaal. Man mag darüber streiten, ob er seine optisch-akustisch so aufsehenerregende Dirigierkunst nicht allzu bewußt herausstellt; gewiß ist, daß alles Rhythmische und Dynamische durch ihn zu seltener Eindruckskraft gebracht wird. Der Schwerpunkt seiner Kunst wird zunächst in allem liegen, was von diesem Gesichtspunkt aus zu gestalten ist. Wie weit der willenskräftige Nervenmensch Kleiber noch gelangt, das wollen wir der Zukunft überlassen. Schließlich sei die glanzvolle Berliner Erstaufführung des »Tedeum« von Braunfels unter *Siegfried Ochs* und mit *Lotte Leonard* als unfehlbarer Solistin erwähnt.

Adolf Weißmann

BREMEN: Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft brachten einen künstlerisch auf das feinste ausgefeilten Brahms-Abend, in dem die 2. Sinfonie die ganze sich tief in die Seele des Komponisten hineinlebende und in klarer Plastik das Erlebte

wiedergebende Art *Ernst Wendels* auf das schönste bewährte. Es war zugleich eine Gedächtnisfeier für den jüngst verstorbenen Vorgänger Wendels am hiesigen philharmonischen Dirigentenpult, *Karl Panzner*. Zwei Gegensätze: der temperamentvolle, mit der breiten al-fresco-Pinselführung eines stürmenden Orchesters seine Zuhörer fortreißende Panzner und der feine, nur inneren musikalischen Inspirationen folgende, vielseitige und schöpferisch gestaltende Wendel! Komplementärerscheinungen der Musikgeschichte. In einem Kammermusikabend des Goethe-Bundes (das philharmonische Quartett: *Berla*, *Schulze v. d. Bruyn* und *Ettelt*) sang eine vortrefflich geschulte Sopranistin, *Retta Richter*, die zweite Gräfinarie aus dem Figaro und Lieder von Schumann und Brahms. Die Neue Musikgesellschaft vermittelte uns die Bekanntschaft des Frankfurter *Amar-Quartetts*, dessen Stern der klug vom Alten zum Neuen vermittelnde Naturmusikant Paul Hindemith, und dessen interessanteste künstlerische Tat nichtsdestoweniger das e-moll-Streichquartett des seligen und ach, immer noch so feurig-lebendigen Verdi war. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Mit der größeren Sicherheit der wirtschaftlichen Verhältnisse ist auch in unseren lokalen Musikbetrieb mehr Klarheit gekommen. Wir werden unser Sinfonieorchester nicht nur behalten, sondern es wird noch vergrößert werden. Auch die Möglichkeit, das Material für neuere Werke zu beschaffen, ist gegeben. In dem ersten Konzert des neuen Jahres ließ *Georg Dohrn* die Ouvertüre zu einem Puppenspiel von Hans Gál spielen. Ein thematisch ausdrucksvolles, reizvoll gegliedertes und lebhaft koloriertes Orchesterstück. Sehr viel und sehr Gutes wird für Reger getan. Die Hiller-Variationen hörten wir in technisch bewunderungswürdiger und geistig durchdachter Wiedergabe. In einem von *Hermann Behr* geleiteten volkstümlichen Konzert begeisterte sich das Publikum für die Mozart-Variationen. Um die Gesundung unserer Musikverhältnisse erwirbt sich *Max Schneider* hochzubewertende Verdienste. Sein viertes Universitätskonzert (mit der Vereinigung für zeitgenössische Musik) brachte eine Sonate für Violine und Klavier von Ernest Bloch (*Hanna Schmack* und *Ernst Mehlich*), Lieder von Mussorgskij (*Melly Rapoport*) und ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello von Cyrill Scott (*Felix Wolfes*, *Maximilian Hennig* und *Fritz Binnowsky*). In den Kammermusikwerken wurden musikalische Zeitprobleme aufgerollt, über die in einem kurzen Bericht nicht polemisiert werden kann. Unter den gastierenden Solisten wurden besonders *Lubka Kollessa*, der russische Geiger *Aranyi* und *Friedrich Brodersen* gefeiert.

Rudolf Bilke

DRESDEN: In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle brachte *Fritz Busch* zwei Orchesterscherzi zur Uraufführung. Das eine, das sich burleskes Rondo nannte, stammt von *Kurt Striegler* und war gut gearbeitete, empfindsame und lustige Züge geschickt mischende Kapellmeistermusik. Das andere von *Adolf Busch*, dem großen Geiger, Lustspielouvertüre betitelt, stützte sich auch mehr auf kluges geschmackvolles Können als auf starke, eigenartige Erfindung. Mehr Interesse weckte die Uraufführung eines Chorwerkes »Mors et vita« von Hans Gál. Eine Vertonung von Goethes Mignon-Exequien, aber nicht idyllenhaft nach Art Schumanns, sondern mehr im pathetischen musikalischen Weltanschauungsstil. Die Trauerstimmung ist mit schweren satten Farben in Chor und Orchester gut getroffen, der lichte Gegensatz und der feurige Aufschwung des Schlusses ist aber nur durch Häufung äußerer klanglicher Mittel, nicht aber durch feurige melodische Kraft gegeben.
Ferner führte *Fritz Busch* mit *Eduard Erdmann* als Solisten erstmals das Klavierkonzert Fis-dur von *Ernst Křenek* auf. Es hatte einen starken Aufführungserfolg, dank der mit erlesener klanglicher Kultur gebotenen Wiedergabe, die dem meisterlichen Solisten wie dem Orchester gleiche Ehre machte. Die Komposition selbst weckte zwiespältige Eindrücke. Dem Ernst ihrer gekonnten Arbeit vermochte man sich nicht zu entziehen, und mit ihren zersetzenden antiharmonisch-linearen Kühnheiten wußte man sich immerhin abzufinden, zumal weite Strecken durchaus tonal sind. Aber die Tonsprache hatte so gar nichts melodisch Zwingendes und kommt über einen gewissen recht eintönigen mittleren Schwärmerton höchstens im Schlußsatz hinaus, der aber mit Bolerorhythmus dann fast ans Triviale streift und zeitweise aus dem Rahmen fällt. *Eugen Schmitz*

ESSEN: Während der Essener Musikverein unter *Max Fiedler* das »Tedeum« von Braunfels in einer gegen das Vorjahr vertieften Aufführung wiederholte, brachte der Essener Bach-Verein unter *Gustav Beckmann*

Mendelssohns »Elias« und der Essener Volkschor unter dem jugendlichen, sehr begabten *Paul Belker* den »Josua« von Händel heraus. Der Kruppsche Bildungsverein bot unter *G. E. Obsner* einen Hugo-Wolf-Abend. Max Fiedler machte uns im Musikverein mit seiner Orchesterbearbeitung von Regers Introduktion, Passacaglia und Fuge (für zwei Klaviere) bekannt. An derselben Stelle hörten wir die technisch und tonlich außerordentliche *Alma Moodie* in Beethovens Violinkonzert. *H. H. Wetzler* begegnet uns im Sinfoniekonzert mit seinem neuen Orchesterwerk »Silhouetten«, und *Paul Hindemith* an einem Abend des *Amar-Quartetts* mit seinem atonalen und bedeutsamen Quartett op. 32. Nachdem hier wieder ruhigere Verhältnisse eingekehrt sind, hören wir auch große Gesangssolisten, die dem etwas eintönig gewordenen Musikleben Farbe verleihen. *Max Hehemann*

HAMBURG: *Karl Muck* hat in den Philharmonischen Konzerten mit drei neuzeitlichen Stücken, die hier auch »Novität« waren, einen eigentümlichen Neujahrsgruß geboten. Der in der Wahl und Ordnung liegende Sarkasmus des hier vielgefeierten Dirigenten richtete sich auch gegen die Herrschaften, die Vorwurf und Ruf nach Gegenwartskunst gegen Muck laut werden ließen. An die Spitze einer Reihe, die mit Haydns Oxford-Werk beseligend und lindernd abschloß, hatte Muck Busonis Lustspiel-Ouvertüre gesetzt. Das Werk, schon zwanzig Jahre alt, von einem bedingungslosen Mozart-Verfechter, ohne Spuren einer »neuen« tonkünstlerischen Ästhetik, ist ganz Mozartschen Geistes voll, sprudelnd in Frische des Stoffs und der Arbeit; und es gefiel ausnehmend gut. *Alexander Schmuller* spielte dann Ottorino Respighis Concerto gregoriano als Neuheit in virtuosem Glanz und in geadelter Schönheitsfülle: ein Werk, in dem mit Kühnheit in drei Teilen das Äolische, Dorische und Mixolydische (dies einen Ton höher) verwertet, im Thematischen mit Anlehnung an Gregors Melodik — ein Gegenspiel zu Pifferari-Weise und jener Volkstümlichkeit, die im Süden das Krippenspiel begleitet. Überall aber die rituell gestattete Freiheit der »Diësis« und etliche kühne Extravaganzen (Celesta-Quinten z. B.). Auch dieses Werk übte starke Wirkung. Anders Schönbergs fünf anarchistisch gaukelnde Orchesterstücke, die — bei fünfzehn Jahren Alters — wirklich nicht mehr neu sind, auch in der »Ruchlosigkeit« des Prinzips und atonalen Akzents. Die Stücke, glänzend dargelegt, wurden ausgelacht, angezischt und — als die Klatscher sich redlich mühten — ausgepfiffen. So verlief der hiesige erste orchestrale Schönberg, von dem Hamburg nur »Verklärte Nacht« und den »Pierrot« kannte. Als Kontrast und wohl nicht ohne sardonische Neigung ließ Muck hernach Weber, Schumann (mit *Schnabel*) und Mendelssohn (III) spielen, und dann dampfte er noch nachts nach Holland. So sind wir zunächst und mit nicht zu unterschätzendem Gewinn auf die ganz vortrefflichen Programme *Eugen Papsts* angewiesen. Er hat nach fünfzehn Jahren Schlummers der Wolfschen Penthesilea diesen Geniestreich in voller Frische und Wirkung sich bewähren lassen, hat an einem Abend, der alte Gamben-Musik brachte und Cembalostücke vom Münchener Trio, das sich um *Christian Döbereiners* Gambenkunst zusammenfand, auch Dittersdorfs »Vier Menschenalter« spielen lassen, diese harmlose, naive Programmusik eines Talentierten, der seinerzeit und noch mehr dem hohen Adel mit solchen Zugeständnissen die Zeit vertrieb, indes der alte Probst Hermes dazu die verzücktesten Kommentare schrieb, um höchster Gunst diese »Metamorphosen« nach Ovid recht nahezulegen. Auch an impressionistischem Vielerlei und seinen Abarten hat es nicht gemangelt. *Eduard Erdmann* füllte die Hälfte seines Klavierabends mit Mussorgskij (Ausstellungsbildern) und mit Vyčpaleks bei aller Kühnheit doch poetisch umwitterter Suite; das *Amar-Quartett* spielte — erstmals hier — ein Hindemith-Quartett (das vierte) und das letzte der fünf Reger-Quartette, das die »anatonalen« Fanatiker glauben für sich als bescheidenen Kronzeugen anrufen zu können. Von Reger zu Reger; von ihm hat das Quartett von *Karl Grötsch* das erste, ursprünglich mit op. 21 numerierte, in der Wiesbadener »Einjährigen«-Zeit unerschrocken als Brahms-Huldigung hingeworfene Klavierquintett (*Ilse Fromm* am Flügel) in trefflicher, sehr erfolgreicher, das Werk ehrender Ausführung geboten. Bei *Gustav Brecher* hat es zweierlei Mahler gegeben, die »Fahrenden Gesellen« mit Orchester und ausnahmsweise vom Tenor (*Karl Günther*, dem sie zu tief lagen) und das »Pintos«-Zwischenspiel: mehr Mahler als Weber, in höchster Geschicklichkeit aus dürftigen Skizzen gebaut und zur Progression geführt. Der Frankfurter *Emil Kahn* hat hier Haydn und Mahlers Vierte — ohne ihrem Inhalte restlos zu dienen — aufgeführt. Und ein anderer Frankfurter, *Karl*

Holl — unterstützt vom Klanglich-Materiellen und dem sicher erfassenden Musiksinne von *Maria Pos-Carloforti* — hat mit Wort und Wahl in der »Kunstgesellschaft« für die Lieder *Rudi Stephans* zu werben sich bemüht; trotz allem übersteigerten Expressionismus in dieser Nach-Wolf-Lyrik mit Erfolg wenigstens für die Darlegung. Und neue Variationen des Veteranen *Josef Labor* (Wien), die für den heute einarmigen Leschetizky-Schüler *Paul Wittgenstein* geschrieben wurden, haben wir zu guter Letzt in verblüffend virtuoser und farbig prangender Darlegung durch diesen jungen Pianisten kennen gelernt — bei Papst, der die belehrendsten Programme darreicht.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Das Publikum bereitete dem sympathischen, hervorragenden Münchener Kapellmeister *Robert Heger* eine so begeisterte Aufnahme, wie sie selten einem zum ersten Male am Karlsruher Pult erscheinenden Dirigenten zuteil wird. Die warmherzige Ehrung war verdient, denn Robert Heger ist eine jener vornehmen, beherrschten, dabei prall geladenen Musikernaturen, deren Mitteilungsart von Takt zu Takt mehr und mehr bestrickt, weil das Crescendo ihrer Wirkung keine Grenze findet. Seine maßvollen, aber überredenden Bewegungen bereiten direkt ästhetischen Genuß. Man spürt seinen tragenden Atem in jeder Orchesterphrase, besonders glückt ihm das fließende, weiche Tonspinnen, das den Raum mit Wohllaut und bezwingendem Ausdruck füllt. Die funkelnde Schönheit der Fuge in Regers Beethoven-Variationen wird man nie vergessen. Als Komponist zeigt er in seiner d-moll-Sinfonie, die überaus klar gebaut ist, Phantasie, Tiefe der Empfindung und im Allegro eine so blühende, von Sonnigkeit durchspielte Melodik, daß man lichte, fröhliche Reigen in schimmernder Natur lebendig werden sieht. Gigantisch türmt sich der feierliche Schlußsatz auf, den Heger mit packender Rhythmik einfach monumental in den Raum stellte. Mit der scheinbar ruhigen, aber tief konzentrierten Straffheit eines antiken Rosselenkers führt er die Massen, durch eine kleine, kurze Bewegung mehr Kraft herausholend als andere mit ihren Peitschenschlägen und Körperverrenkungen.

Anton Rudolph

LEIPZIG: Die wirtschaftliche Krise hat sich im Leipziger Musikleben empfindlich ausgewirkt. Das Tagebuch des Konzertgängers weist nach dem Ende des Jahres 1923 zu viele Lücken auf und es scheint, daß der Rest der Spielzeit an dem Gesamtresultat nichts ändern wird: der Mechanismus des Konzertbetriebes hat versagt. Die äußere Krise wird von einer inneren, künstlerischen begleitet und überholt —: das ist die andere Erfahrungstatsache. Auch dafür liegen die sozialen Ursachen zutage, wichtiger aber ist es, den Kräften nachzuspüren, die von innen her die Umgestaltung und Neuformung unseres gesamten künstlerischen Daseins bestimmen. »Leipziger Musik« ist, so betrachtet, ein willkürlicher Ausschnitt aus dem Gesamtbild heutigen Musiklebens, und um hier nicht bloß die allbekannten Symptome von unserem Beobachtungspunkt aus zu bestätigen, wird man fragen müssen, ob irgendwelche, an die besonderen lokalen Institutionen gebundene Kräfte wesentlich auf die künstlerische Gesamthaltung unserer Zeit eingewirkt haben. Es ist gut, auch nach außen immer wieder daran zu erinnern, daß nicht allein von den *Gewandhauskonzerten* unter *Furtwänglers* geistiger Führung fortwirkende Energien ausgehen, sondern daß ebenso etwa die Leipziger *Thomanermotette* unmittelbar produktiv an der Formung unseres Musiklebens beteiligt ist — wie stark, wie nachhaltig, das haben die Kommentare bewiesen, die das Auftreten dieser jungen, zu idealer Kunstgemeinschaft zusammengeschlossenen Schar unlängst im Ausland gefunden hat. Wichtig daher auch für unser gesamtes Musikleben ist es, daß die Thomaner als Körperschaft zur Zeit wohl das vollkommenste Instrument in der Hand eines der geistigsten, ideenreichsten und gebildetsten Künstler der Zeit sind: *Karl Straube*. Das Streben Straubes bleibt nicht darauf beschränkt, alte Vokalkunst in ihrem ganzen Umfang durch intuitive Stilerfassung zu verlebendigen und damit die Musik der Renaissance oder der verschiedenen barocken Spielarten als schöpferisches Erlebnis in unsere Zeit zu stellen, sondern auch das wertvolle Schaffen der Gegenwart zu erhellen, soweit es im Bereich der gegebenen Mittel liegt. Als bedeutsames künstlerisches Ereignis muß daher die Aufführung einer Messe des Engländers *R. Vaughan Williams* registriert werden, die altpolyphones Kunstgut modern auswertet und einen reinen, religiösen Geist lebendig werden läßt — das Erlebnis eines der Zeit führend voranschreitenden, bedeutenden Schöpfertums. — Furtwängler bleibt weiter vorbildlich bemüht, den Zusammenhang mit

dem Schaffen der Zeit zu wahren, ohne die *Gewandhaus*tradition zu opfern, und vor allem: ohne gegen das Wesen seines eigenen Musikertums zu verstoßen. Da seine hiesigen Programme meist unverändert in die Berliner Philharmonie übergehen, ist nicht viel zu sagen, was nicht Wiederholung des an anderer Stelle Bemerkten wäre. In der Reihe von Furtwänglers überzeugenden nachschaffenden Leistungen standen für mich obenan etwa Schuberts »Unvollendete«, Berlioz' Benvenuto Cellini, Bachs Brandenburgische Konzerte, Beethovens Zweite, Achte und Chorphantasie, Bruckners »Romantische«, Schumanns B-dur-Sinfonie. Hier war alles — je nach dem Geiste der Schöpfung — entweder zur Feierlichkeit einer Naturstimmung erhoben, aufs Menschliche bezogen und aus fühlendem Innern gedeutet, oder auch hemmungslos in musikantischem Triebe musiziert. Die imponierendste technisch-virtuose Leistung aber bleibt die Aufführung von *Strawinskijs* »Sacre du printemps«. Ihr ließ *Gustav Brecher*, der neue Generalmusikdirektor der Leipziger Oper vor kurzem als Gastdirigent des Gewandhauses, »Petruschka« in einer technisch sehr subtilen, temperamentdurchglühten, leider aber wegen des Szenenmangels schließlich nicht voll befriedigenden Darstellung folgen. Dem sechzigjährigen Richard Strauß ist das Gewandhaus bisher in nur ungenügendem Maße gerecht geworden. Von Novitäten fesselten *Sekles'* zartfarbige, auf zerfließende Linien gestellte »Fantastische Miniaturen«. Ein völliger Mißgriff war dagegen *Keußlers* (soeben durch den Komponisten aufgeführte) »Melodramatische Sinfonie« *An den Tod*. Schöpferisches Unvermögen, unüberwindliche Widersprüche der Gattung, prätentiöses Zurschaustellen von Wissen und Bildung in einer Dichtung, die verwässerten, unechten Walt Whitman darstellt — das Ganze ein ungenießbares Konglomerat künstlerisch unverschmelzbarer Elemente. Die neue Ortsgruppe der »Internationalen Gesellschaft für Neue Musik« (die sich übrigens auf recht dunkle, einen großen Teil der Öffentlichkeit und Presse verletzende Weise eingeführt hat) will als erstes Keußlers »Mutter« bringen. Hoffentlich bleiben wir verschont! Furtwängler setzte an Neuheiten ferner *Pfitzners* »*Alte Weisen*« und dessen *Klavierkonzert* (mit *Frida Kwast-Hodapp* als idealer Interpretin des sinfonisch eingesponnenen Klavierparts) in einer die dichterischen Tiefen erschöpfenden Aufführung durch. *Sträßers* gefühlsselig-improvisierende vierte Sinfonie fand dagegen keinen Anklang. Das nächste Konzert soll *Kopsch'* Klavierkonzert mit *Gieseking* als Interpreten bringen. Für *Křenek* und die jüngste Sezession ist leider noch nichts in diesem Winter im Gewandhaus getan worden. Es ist das Verdienst unserer einheimischen und der verschiedenen reisenden *Kammermusikvereinigungen*, diese Lücke geschlossen zu haben. Daß *Regers* kammermusikalisches Oeuvre immer mehr Raum in ihren Programmen einnimmt, mag als wesentliches Symptom für die Beurteilung der gesamten künstlerischen Zeitlage gelten. Am stärksten und nachhaltigsten hat aber im Leipziger Musikleben die Erscheinung *Strawinskijs* gewirkt. Außer den genannten Werken des Russen brachte *Hermann Scherchen* mit seinen feinen Frankfurter Musikern noch die »*Geschichte vom Soldaten*«, diesen Mikroorganismus von genialer Einfalt, dies aus den innersten Kräften unserer tyrannischen Zeit bewegte kostbare Spielwerk. Leipziger Schauspieler stellten das Stück gleichsam improvisierend in seiner grotesken Dämonie auf die Bühne des hiesigen, experimentfreudigen Schauspielhauses. Der große eindeutige Erfolg beim Publikum wird die Veranstalter vielleicht zu einer Wiederholung ermuntern. — Im Rahmen dieser Konzertbetrachtung muß an das Wirken des Bildungsinstituts der Leipziger Arbeiter erinnert werden. Hier ist Initiative und hohes Kulturbewußtsein, Organisationstalent und hingebender Dienst an die Kunst in der Person des Leiters, *Barnet Licht*, vereint. Es gibt kaum eine wichtige musikalische Veranstaltung in Leipzig, die nicht den Mitgliedern des Instituts für ein geringes Opfer zugänglich wäre. Man könnte vielleicht nach ähnlichen Gesichtspunkten, wie sie dies Institut verfolgt, das ganze hiesige öffentliche Musikleben reaktivieren!

Hans Schnoor

MANNHEIM: In einem Akademiekonzert stießen wir auf den alten Georg Heinrich Stölzel und sein Concerto grosso in D-dur. Man empfing so aus zweiter Hand, was man bis jetzt von den Bach und Händel frisch vom Schreibtisch weg überliefert bekommen hatte. Diese gewissen Trompeten-Allegri müssen doch damals durch deutsche Gaue nur so geschwirrt sein. Wußte man nicht, daß Stölzel der Urheber, man hätte ruhig auf einen Kantaten- oder Suitensatz von Johann Sebastian, dem Einzigen, raten können. Mit Bocche-

rinis B-dur-Violoncellokonzert präsentierte *Judith Bokor* ansehnliche Daumenaufsatztechnik, ohne mit der Reinheit der Intonation unsere höchsten Wünsche zu befriedigen. An einem anderen Abend spendete uns das Nationaltheaterorchester Stücke aus Beethovens Prometheusmusik, die lange nicht mehr erklungen waren. Gleich der Satz in B-dur frappierte durch die reiche Verwendung der Harfe, die Beethoven wohl nie wieder angerufen hat. Mit der Harfe zugleich tummeln sich Flöte, Fagott und das hochgetriebene Violoncello. Aber das Entzücken der ganzen Folge von heute ihrem Sinne nach vergessenen Ballettstücken ist das berühmte Es-dur-Thema, das hier in schlichter Liebenswürdigkeit zum ersten Male auftritt. Welch süße, schwebende Grazie in diesem Gesang, der dann später im Finale der Eroica-Sinfonie zu so ganz anderen Gruppierungen geführt wird. An jenem Abend, der Prometheus, von einem Ballettmeister gesehen, von Beethoven aber nach seiner Weise gedeutet, wieder auferstehen ließ, spielte der einheimische Pianist *Hans Bruch* das Beethovensche Es-dur-Konzert in technisch und musikalisch höchst anerkennenswerter Weise. Von Pianisten bedachten uns weiterhin *Max Pauer* und *Viktor Ernst Wolff* mit ihrem Besuch. Beide Spieler, der eine ein reifer Meister, der zweite ein hoch und höher strebender Jünger ihrer Kunst suchten ihr Vortragsheil in der Klassizität. Pauer zelebrierte zwei Abende hindurch Beethoven, und es war als gutes Zeichen zu nehmen, daß die Hörer von Abend zu Abend williger mitgingen. Die cis-moll-Sonate, die Variationen und Fuge in Es und die As-dur-Sonate op. 110 waren die Höhepunkte dieses Ereignisses. *Wolff* führte Joh. Seb. Bach, Mozart und Schuberts nachgelassene B-dur-Sonate ins Treffen, mit allem den Beweis führend, daß seine musikalische Ader heute noch stärker als seine virtuosen Aspirationen.

Einen durch Eigenart des Programms wie durch höchst lebensvolle Gestaltung gleichermaßen fesselnden Abend bot uns *Edwin Fischer*, der Erbe der letzten Großen aus dem Geschlecht der Klavierheroen. Mit *Walter Rehberg* und *Heinz Simon*-Frankfurt a. M. ließ er uns Konzerte für 3 Klaviere hören, von der ersten Flügelstimme aus den ganzen Instrumentalapparat in Schwung setzend. Allein spielte Fischer zwei Beethovensche Parerga-Paralipomena, einen Konzertsatz in D und ein Rondo in B. Als Spieler des Continuo leitete er das prächtige Concerto grosso in d-moll von Vivaldi, das Friedemann Bach für die Orgel transkribiert hat. Man sieht, Fischer ist ein Vollblutmusiker, der oft gegangenen Wegen aus dem Wege geht. Ein Reger-Abend führte den Heidelberger Bach-Verein unter seinem Dirigenten *Hermann Poppen* zu uns. Der 100. Psalm war wiederum das Rückenmark dieser Veranstaltung.

Im Philharmonischen Verein spielten *Carl Wendling* und Genossen Sextette von Reger (F-dur) und Brahms (G-dur) mit ehrlicher, aber etwas unsinnlicher Musizierlust.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: *Clemens v. Franckenstein*, der letzte Intendant des weiland Kgl. Bayr. Hof- und Nationaltheaters, ist an zwei aufeinanderfolgenden Abenden als Komponist und Dirigent aufgetreten. In letzterer Eigenschaft — als Gast der Münchener Volksbühne — machte er uns mit einem kontrapunktisch meisterlich gearbeiteten Orgelwerk des Münchener Tonsetzers *Otto Manasse* bekannt (Introduktion, Variationen und Fuge über den Choral: Jerusalem, du hochgebaute Stadt), von Franckenstein glänzend instrumentiert. *Hans Knappertsbusch* brachte in einem Akademiekonzert v. Franckensteins op. 45 zur Aufführung, die Orchestervariationen über ein Thema von Giacomo Meyerbeer, ein an aristokratischem Geist, Reife und Intimität hervorragendes Werk. — *Edwin Fischer*, dieser ganz Große unter den Pianisten, der hier eine begeisterte Gemeinde hat, ließ sich zweimal hören: das Brahmssche d-moll-Konzert (mit dem Konzertvereinsorchester unter *Sigmund v. Hausegger)* erblühte unter seinen Händen in neuen, kaum geahnten Reizen, und den Höhepunkt seines Klavierabends festzustellen dürfte schwer fallen — vielleicht lag er in seinem Vortrag der Mozartschen C-dur-Sonate, deren Verschmelzung von schöner Form und schöner Seele in ihrer göttlichen Unbewußtheit er auf geniale Weise neu nachempfand. — Schließlich sei noch die »Heitere musikalische Soirée in Alt-Wien« erwähnt, die *Hanns Rohr* mit der *Konzertgesellschaft für Chorgesang* veranstaltete. Sie hat unserem musikliebenden Publikum viel Freude gemacht, wenn auch der kritische Musikfreund an der Wahl des Programms, der äußeren Aufmachung und der Ausführung einiges auszusetzen fand.

Hermann Nüßle

NEUYORK: Meine Notierungen zeigen 317 Konzerte seit dem 1. Oktober 1923 an. Dabei mag mir noch manches entgangen sein. Ungeachtet der erschreckenden Defizite wird opferfreudig weiterkonzertiert. Selbst die Weihnachtstage bringen eine stattliche Anzahl von Veranstaltungen, und das neue Jahr wird mit beinahe unübersehbarer Menge von Konzerten angekündigt. Neuyork ist der Tummelplatz von Hunderten von guten Künstlern, und von Tausenden, die es zu sein glauben. Sie alle möchten Mittel und Wege finden, sich in sogenannten »recitals« die Gunst der Presse und des Publikums zu erringen. Zahllose Eintagsfliegen ziehen sich enttäuscht und »ungerecht behandelt« nach Bezahlung der teuren Veranstaltungen vom verlockenden Schauplatz künstlerischer Tätigkeit zurück. Viele finden auf dem Wege der Ausdauer und des Immerwiederkehrens langsam den Weg zum Erfolg, und nur manche haben das Glück, Lieblinge des zahlenden Volkes in verhältnismäßig kurzer Zeit zu werden.

Mit dem Rückgange der Mark, des Rubels und der Krone hat sich das Neuyorker Konzertleben mit Riesenschritten überentwickelt. In Rudeln flüchten die Künstler aus den valutaschwachen Ländern nach dem verheißungsvollen Lande des Dollars. Künstler, die in der Alten Welt mit Lorbeer zugedeckt werden, begnügen sich hier nicht selten mit zweit- und drittklassigen Rollen. Hier spielt nicht der Mangel an Verständnis seitens des Publikums in Amerika mit, sondern die ungeheuere Anhäufung von erstklassigen Erscheinungen auf dem Konzertpodium, die an Zahl weit über der Nachfrage stehen. Geringe Erfolge bedeuten finanziell schließlich immer noch große Erfolge im Verhältnis zur Erntemöglichkeit in Zentraleuropa. In bin dessen gewiß, daß mancher und manche sich gerne wieder heimwärts wenden würde, wenn nicht selbst bescheidene Einkünfte hier zu einem besseren und behaglicheren Dasein verhelfen würden. Der Existenzkampf ist größer geworden, künstlerische Bedenken hat er aus dem Wege geräumt.

Neuyork ist Amerika. Von hier aus geht der Weg des Künstlers. Hier wird über sein Schicksal entschieden. Die früher gewichtigen europäischen — besonders deutschen — Kritiken finden nicht die geringste Beachtung mehr. Agenten und musikalische Verbände außerhalb Neuyorks machen Verpflichtungen von den »Debuts« in Neuyork und deren hiesigen Besprechungen abhängig. Die Kritik ist ein großer Machtfaktor, doch auch das Publikum hat schon oft über Erfolg oder Ablehnung entschieden. Seit der gemeinschaftlichen Abschaffung der Freikarte (bis zu einem gewissen Grade und dieser gewisse Grad nur über eine Saison erstreckt — vorläufig) zeigen die Säle oft gähnende Leere. Das für Konzerte zahlende Publikum steht leider in keinem Vergleich zu der Menge und der Güte der Veranstaltungen.

Es würde fast den Raum einer vollständigen Nummer der »Musik« in Anspruch nehmen, wenn ich auf die vielen, teils recht wertvollen Konzerte auch nur in kurzen Worten einginge. Ich will möglichst knapp ein Bild über das Treiben im hiesigen Konzertleben entwerfen.

Musikalisch instruktiv und künstlerisch von Bedeutung sind die Konzerte der »*Gesellschaft der Musikfreunde*« (Society of Friends of Music). *Artur Bodanzky*, der in diesem Kreise Pfitzners »Aus deutscher Seele« herausgebracht hat, ist der geistige, künstlerische und außerordentlich erfolgreiche Leiter dieser Konzerte. Die »*Internationale Komponisten-Gilde*« (International Composers Guild) unter rühriger Führung von *Edgar Varese* wendet sich den Modernen zu. Die erstlich schüttelnden Amerikanerhauptes aufgenommenen Konzerte gewinnen immer mehr an Interesse und Bedeutung. Verbände wie die *Beethoven-*, die *Mozart-*, die *Rubinstein-Society* u. a. m. geben ihre jährlichen Konzerte mit bedeutenden Kräften ohne besonderen musikalischen Wegweiser.

Josef Stransky hat am Ende der letzten Konzertzeit das Dirigentenpult des *Philharmonischen Orchesters* verlassen. *Willem van Hoogstraaten* steht an seiner Stelle, und es ist schwer zu erkennen, worin der Vorteil dieses Dirigentenwechsels liegen soll. Stransky hat sich mit dem Opernorchester der Wagner-Operngesellschaft ein *Neues Sinfonie-Orchester* geschaffen und gibt eine Reihe von Konzerten unter Hinzuziehung bedeutender Solisten. *Mengelberg* wird die zweite Hälfte der Saison Hoogstraatens Pult einnehmen. Mengelbergs Krankheit, von der aus Holland noch keine Besserung gemeldet wird, gibt zu allen möglichen Gerüchten Anlaß. Man spricht von *Furtwängler*, falls Mengelberg an der Ausübung seiner Tätigkeit verhindert sein sollte. *Ignatz Waghalter* ist mit einem eigenen Orchesterkonzert in den Kreis zukünftiger Bewerber für eventuell frei werdende Dirigentenposten getreten. Der Mensch denkt, »the board of directors« lenkt . . .

Bruno Walter, der sich in der letzten Konzertzeit seinen Ruf begründete, steht mit *Walter Damrosch* zusammen an der Spitze des *New York Symphonie-Orchesters*. Jedes Orchester hat seinen eigenen Kreis von Hörern und glücklicherweise auch seinen eigenen Kreis von Patronaten, denn Orchesterverbände sind verlustbringende Einrichtungen in Amerika.

Von den Pianisten, von Geigern, Cellisten und Sängern können hier nur diejenigen erwähnt werden, die sich bis jetzt in dieser Saison als bedeutende »Debutanten« vorgestellt haben. *Moriz Rosenthal* und *Alexander Borowskij* stehen wohl an erster Stelle. Rosenthal kam zwar nicht als Debutant, doch kannte ihn die jetzige Generation nicht persönlich, da sein letztes Konzert in Neuyork 17 Jahre zurückdatiert. Eine erstaunliche, fast Rosenthalsche Technik entwickelte Borowskij, der vor auserlesenem Publikum zwei Konzerte gab, nachdem sein Name wenige Monate vorher noch unbekannt war. *Mitja Nikisch* hat mit seinem jugendlich gefälligen Wesen gleichfalls die Herzen vieler Neuyorker gefangen, wenngleich sein Spiel nicht überragend genannt werden kann. Nikischs Name kam dem Erfolg zu Hilfe. Großpapa *De Pachmann* kam nach langer Abwesenheit wieder und füllte mit »Lebewohl-Klavier-Abenden«, mit denen er sich vom amerikanischen Publikum für immer verabschieden will, zweimal die Carnegie-Halle. Der finanzielle Erfolg dürfte zu einer nochmaligen Verabschiedung im nächsten Jahre Anlaß geben. *Wanda Landowska*, mit französischem Ruhm geschmückt, hat auch hier durch echtes Musikertum ihren Kreis gewonnen, *Claudio Arrau* war ein guter, wenn auch kein bedeutender Erfolg. An Geigern hat sich nach längerer Abwesenheit *Carl Flesch* mit dem *Philadelphia-Orchester* hier hören lassen. *Lionel Tertis*, der englische Violaspieler par excellence, hat einen ihm gebührenden außerordentlichen Erfolg zu verzeichnen. Große Erfolge haben mit vollen Häusern nichts zu tun. Tertis gewann den Boden vor einem kleinen Häuflein von Hörern.

Unter den zahllosen Sängern und Sängerinnen ist bis jetzt keine aufsehenerregende »Neuerscheinung« in dieser Saison aufgetaucht. *Elisabeth Rethberg* hat erstmals im Konzertsaal gesungen. Sie ist eine begnadete Künstlerin, die langsam immer mehr von sich reden macht und von der man sicherlich sprechen wird, wenn das Licht mancher schnell und hell aufflackernden Sterne längst erloschen sein wird. *Miguel Fleta*, ein neuer Tenor an der Metropolitan-Oper, hat sich bis jetzt noch nicht im Konzertsaal hören lassen. Dieser spanische Tenor scheint sich mit seinem wundervollen Organ zum Favoriten heraufzuarbeiten.

Die erste Hälfte der Saison schließt in wenigen Tagen. Künstler wie *Haifetz*, *Kreisler*, *Manèn*, *Risler*, *Huberman*, *Paderewski* usw. stehen auf dem Januarprogramm. An Konzerten ist kein Mangel. Weit eher an Publikum, das sich — wie nirgendwo in der Welt — auf das Kino eingeschworen hat. Dieser Zweig der »Kunst« nimmt allen anderen Künsten das Brot und die Existenzkraft. *Emil Hilb*

NÜRNBERG: Die Konzerte des »Philharmonischen Vereins« sind zum größten Teil der Leitung *Ferdinand Wagners* anvertraut worden. Besonderes Interesse erregte die feurige c-moll-Sinfonie von Skrjabin, den man hier als Sinfoniker zum erstenmal hörte. Als ernster, gefühlstiefer und erfindungsstarker Musiker führte sich der Geistesfreund Anton Bruckners, *Richard Wetz* mit seiner 3. Sinfonie ein. Von *Karl Rorich* fand eine Lustspielouvertüre »*Weh' dem, der lügt*« ihres derben, musikantischen Humors wegen eine freundliche Aufnahme. Der »*Privat-Musik-Verein*« hat sich erfreulicherweise neuerdings auch jüngerer und jüngster Musik zugewendet. Zwei Abende mit Hindemith und Tanejeff brachten etwas wohltuende Bewegung in das sonst so ganz auf widerspruchsloses Genießen eingestellte Vereinswesen.

Der *Lauchersche Privatchor* erwarb sich mit einem eigenen Abend um das Schaffen *Hugo Kauns* besondere Verdienste. Dieses Konzert, an dem man neben einer stattlichen Reihe von Chören und Liedern auch durch das *Nürnberger Streichquartett* das fast schon verklungene, aber immer noch sehr wertvolle zweite Quartett zu hören bekam, bedeutete für den norddeutschen Komponisten im Zusammenhang mit der Erstaufführung seiner Oper »Der Fremde« im Stadttheater trotz seiner 60 Jahre in Süddeutschland den ersten großen Auftritt und Erfolg, an dem auch die Ausübenden berechtigten Anteil nahmen. In ähnlicher Weise hatte der »*Verein zur Pflege alter Musik*« unter *Otto Döbereiner* seine vokale und instrumentale Kunst außerhalb seines sonstigen Programms dem Schaffen des starkbegabten, fränkischen Tondichters *Armin Knab* gewidmet.

Im allgemeinen ist das Konzertleben Nürnbergs quantitativ zurückgegangen, was in

mancher Hinsicht nicht einmal zu bedauern ist. Im »*Lehrergesangverein*« kriselte es schon seit Monden. *August Scharrer* ist nun endgültig von seiner Leitung zurückgetreten. Es wäre sehr zu wünschen, wenn sich für diesen stimmbegüterten Verein bald einmal der starke Mann fände, der sich nicht nur aufs Dirigieren, sondern vor allem auch auf chorgesangstechnische Dinge zuverlässig versteht.

Wilhelm Matthes

PRAG: Der Raummangel entschuldige die Schreibart. »*Verein für Privataufführungen*« und »*Spolek pro moderni hudbu*«, beide in der Prager Sektion der »*Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*« vereint, veranstalteten je vier Konzerte, in denen unter anderem Axmann, Hindemith (op. 22), Hábà, Jarnach, Křenek, Korngold, Malipiero, Ravel, Suk, Szymanowski, Tomášek, Wellesz, Zemlinsky gehört wurden; die Qualitäten der *Amar-Quartettvereinigung* und des *Tschechoslowakischen (Zika-)Quartetts* fielen hierbei wieder auf. *Hindemith* gewinnt an Boden. Außer dem genannten Werk wurde Streichquartett op. 32, Sonate für Bratsche und Klavier, Cello-Solosonate, Phantasie für Alt und Bratsche, und »Die junge Magd« aufgeführt. Unter den Premieren deutschtschechoslowakischer Komponisten sind neuere Klavierstücke *Egon Kornauths* und ein etwas konservatives Streichquartett *Paul Stuibers* zu erwähnen. Mit einem *Kammerorchester*, das vorklassische Musik versuchte, debütierte *Erich Wachtel*. Von heimischen Virtuosen gefielen *Eugen Kalix* (Klavier) und *Willy Schweydel* (Violine), große Dirigentenerlebnisse waren *Wilhelm Furtwängler* und *Otto Klemperer*. *Gerhard v. Keußlers* Liederzyklen, gesungen von *Ludwig Heß*, der Komponist begleitete, bieten so viel des Neuartigen, Tiefen und Transzendentalen, daß ich hoffe, einmal in größerem Rahmen ihren Stil beschreiben zu dürfen; das gleiche gilt von seinem Marienoratorium »Die Mutter«, dessen eigenartige Chorbehandlung und thematisch-technische Besonderheit einzig dasteht und dessen Aufführungsschwierigkeiten sich in ungeahnter Weise lohnen. In der *Tschechischen Philharmonie* erstand anläßlich des Suk-Jubiläums die großangelegte sinfonische Dichtung »Asrael«, eine Allegorie unermeßlichen Erleidens, und »Das Reifwerden«, eine Sinfonie, die in der tschechischen Musikliteratur in geistiger Erfassung musikalischer Materie unerreicht dasteht. Aus der großen Zahl der Konzerte dieser und anderer tschechischer Vereinigungen muß noch Karl Křičkas sinfonische Dichtung »Adventus« (Keußler gewidmet) und Boleslav Vomáčkás Orchesterliederzyklus »1914« genannt werden, hier wird eine Ästhetenseele geführt von gutem Musikerverstand.

In der unglaublich ereignislosen Zeit das erste Konzert der neuen *Reger-Gesellschaft*, in der man die wertvolle Bekanntschaft *August Schmidt-Lindners* machte, der in den Bach-Variationen Intelligenz, tiefe Stilkenntnis und Virtuosität zeigte, ohne aber die Gefühle der Musiker aufzuwühlen; in der Wiedergabe der Klarinettensonate op. 107 gelang dies den Spielern *Willy Jirtschak* und *Franz Langer* durch kraftvoll lebendiges Spiel in großartiger Weise; *Pauline Dobert* hat in ihrer gewinnenden Art ohne überwältigendes Material aus den schlichten Gesängen Regers einige Stücke gespendet. Ein ganz junger Prager Komponist, *Leo Franz*, fiel mir auf: Ein Quartett für Flöte, Klarinette, Bratsche und Klavier, die Disposition der Stimmführung hat Eigenart im Sinne der letzten Musik, der Abwechslungsreichtum der Klangbilder, die weit entfernt sind vom Physiologisch-Spekulativen und die melodisch-rhythmische Erfindung ist vielverheißend. In der »Concordia« sprach *Ernst Rychnovsky* kurz vor Erscheinen seines Smetana-Werkes über »Smetana und die deutsche Musik«, indem er in durchaus wissenschaftlicher unpersönlicher Weise die Wurzeln der Kunst Smetanas klarlegte und die Basis seines Aufstiegs untersuchte. Im *Kammermusikverein* herrscht Ruhe, im *Verein für Privataufführungen* Ruhe, in den deutschen *Philharmonischen Konzerten* Ruhe. In den tschechischen Musikkreisen wird weiterhin dem Jubiläumsjahr Rechnung getragen. Im Vordergrund steht *Friedrich Smetana*, dem heuer Festzyklen in allen größeren Städten des Staates gewidmet werden sollen, und *Josef Suk*, dessen Kompositionen in Gesamtaufführung die außerordentliche Bedeutung dieses Meisters für die tschechische Moderne dargetan haben. *Wenzel Talich* dirigierte in historischer Folge die ansehnliche Reihe der Orchesterwerke, *Wenzel Stěpan* spielte in drei Konzerten die Klaviermusik, er verstand es, das Innerliche, Empfindsame dieser Musik an den Tag zu bringen. Außer einem *Verlagskonzert* der Hudebni matice, bekannten allwöchentlichen Programmen der *Tschechischen Philharmonie* und einem Abend des *Vereins für moderne Musik (Spolek)*, wo Cyrill Scott Mussorgskij und Goossens musiziert wurden,

ist auch hier nichts von Bedeutung zu vermerken. *Erich Steinhard*

WIEN: Im Philharmonischen Konzert machte eine neue Sinfonie in F von Julius Bittner großen Eindruck. Es ist die Arbeit eines »ehrlichen Kerls«, der Phantasie und Gefühl formvoll zu bändigen weiß und eine eigene klingende Sphäre erzeugt. Das dankbare Werk errang unter *Weingartners* Leitung stürmischen Beifall. Eine andere bemerkenswerte Novität ist E. W. Korngolds Streichquartett in A, das *Arnold Rosé* mit seinem Quartett zur Uraufführung brachte. Es stellt das beste Kammermusikwerk des Komponisten dar. Der erste Satz, der mit dem alten Schema bricht und vor der Reprise aufhört, geht unmittelbar in den langsamen Satz über, einem Gesang von prachtvoller Innigkeit und Schönheit. Das Intermezzo, C-dur, eine geistreiche Pointenmusik, mußte wiederholt werden; ein inhaltlich gesteigertes Finale gibt dem kurzen, gewichtigen Werk Mark und Rundung. Zweifellos wird das spielfreudige Werk, das die konsonante wie dissonante Melodik glücklich vereinigt, die Runde durch die deutschen Quartettvereinigungen machen. — Von großen Choraufführungen ist die Missa Solemnis zu nennen, die unter *Paul v. Klenaus* Hand eine beschwingte und liebevoll ausdeutende Darstellung erfuhr und namentlich durch die Kultur der Chöre auffiel. *Bernhard Tittel* stellte das Verdische Requiem, *Franz Schalk* das Deutsche Requiem von Brahms dar und *Leopold Reichwein* erwies seine kraftvolle Begabung an Berlioz' Requiem, dessen Gewaltbesetzung schier den Großen Musikvereinssaal sprengte. *Ferdinand Löwe* weiht das Jahr 1924 durch einen Bruckner-Zyklus der Erinnerung an 1824, das Geburtsjahr Anton Bruckners; *Oscar Nedbal* veranstaltete eine von seinem stürmischen Temperament akzentuierte Smetana-Feier (»Mein Vaterland«) und Dr. *Rumschiskij* (London) eine Tschaikowskij-Feier mit seltener gehörten Werken (Manfred-Suite), die den Wunsch offen ließ, den begabten modernen Dirigenten öfter zu hören. — In einem der schönen Arbeiter-Sinfoniekonzerte von *D. Bach* wurde als Einleitung zu Mahlers »Lied von der Erde« ein »Lied vom Tode« von *Karl Horwitz* aufgeführt. Das Vorspiel ist eine Trauermusik, die sich auf den 23. Mai 1911, den Todestag Mahlers bezieht, und ein Zitat aus Mahlers Zweiter Sinfonie wird mit tiefem Bezug in den folgenden vier Liedern verwendet, die *Eduard Erhard* mit Stimmgewalt vortrug. Horwitz, aus dem Schönberg-Kreis stammend, hat dieser Weltfluchts-Stimmung einen ergreifenden musikalischen Ausdruck verliehen, obwohl schon Hugo Wolf »Zur Ruh', ihr müden Glieder«, nicht eben schlecht, vertonte. Das Werk wurde wie das folgende »Lied von der Erde« von *Fritz Stiedry* (Altsolo: *Emilie Bittner*, Tenor: *Franz Szekelehidy*) geleitet, wobei Stiedry durch seinen ausstrahlenden Rhythmus eine der vollendetsten Aufführungen des Werks erreichte. Unter *Paul v. Klenaus* befeuernder Leitung gab es (inszeniert von *Hugo Botstiber*) eine Aufführung von Händels »Acis und Galathea«, wobei die Solisten *Joy Mac Arden*, *Alfred Wilde*, *Eduard Erhard* und *Marjorie Perkins* keinen leichten Stand hatten; immerhin wirkten die Polyphem-Szenen sehr lebendig, und wie im Vorjahr Glucks »Orpheus«, dann »Iphigenie auf Tauris« gehört auch »Acis« unter die Werte der musikalischen Renaissance. Zu gleicher Zeit fand die Aufführung eines neuen großen Chorwerks »Vita nuova« (nach Dante) von *Eugen Hubay* statt, das sich unter Leitung des Komponisten eines ehrlichen Erfolgs rühmen durfte. *Leopold Reichwein*, ein prinzipieller Auswendig-Dirigent, machte Bruckners Siebente Sinfonie in großer Vollendung. Klenau stellte das Monumentalwerk der Fünften von Bruckner in überwältigender Logik dar, und der Amerikaner *Frank Waller* dirigierte die Vierte Sinfonie Mahlers sowie Skrjabins »Poème de l'extase«. *Julius Prüwer* gastierte mit ansehnlichem Erfolg als Dirigent einer Glasunoffschen Sinfonie und neuer, aparter Variationen für Klavier und Orchester (über ein Beethovensches Thema) von *Franz Schmidt*. Die Variationen, eine äußerst reizvolle und dankbare musikalische Arbeit, geistig verwandt den Regerschen Mozart-Variationen, aber stilistisch ganz persönlich, wurden von dem einarmigen Virtuosen *Paul Wittgenstein* glänzend gespielt und bereiteten dem Komponisten wie den Ausführenden einen Triumph. *Rudolf Nilius* brachte in seinen Konzerten, die stets aparten Ausgrabungen oder Novitäten gewidmet sind, ein altes Notturno von Spohr für Harmonie- und Janitscharenmusik, dann eine moderne italienische Kanzone »La Mamma lontana« von *Domenico Alaleone*, die ziemlich primitive Süßmalerei ist, und die »Einfachen Lieder« von *E. W. Korngold*, sinnig-schöne Gesänge aus der Jugendzeit des Komponisten, in neuem orchestralen Gewand, von der Staatsopernsängerin *Elsa Flesch* mit stimmlicher No-

blesse vorgetragen. Unter den Solisten fielen diesmal auf: der bravouröse Geiger *Eddy Brown* mit sonderlicher Eleganz der Bogenführung und kristallener Reinheit des Tons, dann der Pianist *Julius Isserlis*, der das b-moll-Konzert bei einer Tschaikowskij-Feier spielte, die Chopin-Spielerin Frl. *Gutowski* und die rumänisch-wienerische Pianistin *Pepi Treml*. — Der Klavierspieler Wiens erscheint nicht mehr auf dem Podium. Noch vor wenigen Wochen schleppte sich *Alfred Grünfeld*, ein totgezeichneter Mann, in den Musikvereinssaal, um mit *Arnold Rosé* zum letztenmal zu musizieren. Mit ihm ist der Anakreon unter den Pianisten dahingegangen, der Zeuge einer älteren, lebensfrohen Zeit der Tonkunst; mit ihm verklingen jene »Frühlingsstimmen«, die Johann Strauß ihm gewidmet hat, verklingt das Forellenquintett von Schubert, das Grünfeld auf einzige Weise spielte. Vor wenigen Tagen folgte ihm *Richard Robert*, der Meisterpädagog des Klaviers, dessen Schüler *Wilhelm Grosz*, *Hans Gál*, *Wera Schapira*, *Georg Széll*, *Rudolf Serkin*, *Klara Haskil* u. a. seinen Ruhm lebendig erhalten. Wenige Tage vor seinem Tod erhielt Robert, dessen Erziehertalent von keiner staatlichen Lehranstalt ausgenützt wurde, den Trosttitel eines »Professors«.

Ernst Decsey

WIESBADEN: Das neue Jahr machte uns — in den Konzerten des *Kurorchesters* — mit allerlei neuen Werken und neuen Gastdirigenten bekannt. Interesse erregte die sinfonische Suite für Orchester und Sopran »Tag und Nacht« von Josef Haas. Als Dirigent war *Karl Gorter* (in Vertretung des Herrn Schuricht) herberufen. Erstaunlich, mit welch überlegener Ruhe und Wirkungssicherheit er die Partitur in ihrem krausen, motivischen und kontrapunktischen Gewebe beherrschte — wie es heißt: nach nur einer Probe! Die vier Sätze der Suite geben — etwa nach dem Vorbild von Mahlers »Lied von der Erde« vier malerische Stimmungsbilder: Morgen, Mittag, Abend und Nacht — werden (nach Gedichten von Schellenberg) von der Sopranstimme »besungen«, der poetische Inhalt aber wird durch das Orchester in selbständiger sinfonischer Form und Gestaltung näher ausgedeutet, vorbereitet, nachgezeichnet. Alles ist warm erfühlt. »Morgen« — von schönem Schwung beseelt, von frisch aufstrebendem Charakter; »Mittag« — ergeht sich in visionärer Traumstimmung bei sacht wiegendem Rhythmus und viel melodischer Anmut; »Abend«, von seltsam berührender Harmonik getragen, hat seinen eigenen melancholischen Anstrich; »Nacht« erhebt sich zu leidenschaftlicher Steigerung und findet feierlichen Ausklang. Bei dem in der »Fülle des Reichtums« prangenden Orchestersatz des Werkes kommt die Singstimme oft etwas zu kurz, und die wonnige Stimme der *Amalie Merz-Tunner* lernt man erst nachher im Vortrag Hugo Wolfscher Lieder mehr schätzen. Gorter dirigierte an dem Abend noch die C-dur-Sinfonie von Schubert mit jugendlicher Regsamkeit — er ist ein strammer Sechziger — und romantischem Nachempfinden. Auch in den nächsten Konzerten des Kurhauses kamen fremde Gastdirigenten zu Worte. Der Holländer *Martin Spanjaard* aus Arnheim führte sich mit Beethoven und Wagner recht günstig ein. Als Neuheit brachte er die »Ciaconna Gotica« von Cornelis Dopper mit: auch hier sind alle modernsten harmonischen und orchestralen Effekte aufgeboten; vieles in den zahllosen gegensätzlichen Variationen ist dank einer rührigen Fantasie glücklich erfunden, manches erscheint auch mehr — gesucht. — Aus Frankreich kam als Gastdirigent *Theodore Mathieu* — temperamentsprühend, oft übereifrig, doch fest im Wollen und Können. Für deutsche Musik — Beethoven, Weber, Wagner — zeigte er volles Verständnis, für französische Musik — Debussys »Après-midi d'un Faune« und Dukas, »Zauberlehrling« — fortreißenden Enthusiasmus. Der jetzt natürlich auch zum »Generalmusikdirektor« herangereifte *Karl Schuricht* erfreute in einem »Brahms-Abend« durch feinsinnige Interpretation der »Wiesbadener Sinfonie (F-dur)« und der »Akademischen Festouvertüre«. *J. v. Raatz-Brockmann* sang Brahmssche Lieder, namentlich die »Vier ernsten Gesänge« mit tief ergreifendem Ausdruck. Von sonstigen Solisten bleibt, neben *Schlusnus*, der wieder grenzenlosen Jubel erregte, eigentlich nur unser einheimischer Klaviervirtuos *Cornelius Czarniawski* zu erwähnen: an drei Abenden spielte er — von Bach ausgehend, über Beethoven, Schubert, Brahms usw. — sich rühmlich bis zu Czarniawski durch; seine neue Klaviersonate, namentlich im Finale (Thema und Variationen) famos konzipiert, hinterließ glänzenden Eindruck.

Otto Dorn

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

BUDAPEST: In der Kgl. Oper fand die Uraufführung der Oper »Diana« von *Eugen Zador* statt. Der Komponist ist Professor für Komposition am Neuen Wiener Konservatorium und steht im 28. Lebensjahr.

FRANKFURT a. M.: Das Frankfurter Opernhaus bereitet die Uraufführung von »Sakahra«, große Oper in 3 Akten von *Simon Bucharoff* vor. — Es ist wohl das erstemal, daß ein amerikanischer Komponist auf der deutschen Opernbühne zu Worte kommt. Der exotische Stoff, von *Jsabell Buckingham* zu einem wirkungsvollen Text verarbeitet, entspricht dem typisch amerikanischen Geschmack. Die deutsche Übersetzung hat Rudolf Lothar vorgenommen.

NEUYORK: »Die Sklavin aus Rhodus«, Lustspiel von Roda Roda und Gustav Meyrink (nach Terenz), Musik von *Eugen d'Albert*, wurde von der Theatre Guild zur Uraufführung angenommen.

ROSTOCK: »Das verfehmte Lachen«, eine Oper von *Fritz Cortolegis*, ist an den Städtischen Bühnen erfolgreich in Szene gegangen.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Nach Mitteilung der Deutschen Festspielstiftung Bayreuth werden die Bayreuther Wagner-Festspiele bestimmt im Sommer stattfinden. Der Spielplan ist folgender: 22. und 31. Juli Die Meistersinger, 23. Juli Parsifal, 25.—29. Juli Der Ring des Nibelungen, 1., 4., 7., 8., 10. und 20. August Parsifal, 5., 11. und 19. August Die Meistersinger, 13. bis 17. Der Ring des Nibelungen. Die baulichen und technischen Arbeiten im Festspielhaus, sowie die wichtigsten Vorproben sind bereits beendet. Im übrigen wird die finanzielle Grundlage der Festspiele durch das Vermögen der Deutschen Festspielstiftung Bayreuth gebildet, das durch Ausgabe von 5000 Patronatscheinen mit bestimmten Vorrechten aufgebracht worden ist.

DARMSTADT: *Bernhard Paumgartners* neue Opera buffa, »Die Höhle von Salamanca«, die vor kurzem bei ihrer Uraufführung an der Staatsoper in Dresden mit Erfolg aufgenommen wurde, ist soeben vom hessischen Landestheater zur Uraufführung erworben worden. Paumgartner ist augenblicklich mit der Vertonung einer Ballettpantomime »Das Spiel des Lebens« beschäftigt, deren Buch aus der Feder des bekannten Wiener Schriftstellers Amandus Grohmann stammt.

FRANKFURT a. M.: Als nächste Novität des Opernhauses wird die Oper »Die Fürstin Howansky« von *Mussorgskij* vorbereitet. Es handelt sich um die deutsche Uraufführung dieses Werkes.

Rimskij-Korssakoffs Oper »Der goldene Hahn«, deren Erstaufführung in deutscher Sprache in der Berliner Staatsoper erfolgte, ist bisher von den Vereinigten Stadttheatern in *Frankfurt a. M.* von der Königl. Oper in *Antwerpen* (die das Werk in Belgien und Holland aufführt) und vom Landestheater in *Laibach* erworben worden. Die Aufführung in Frankfurt steht im Mai dieses Jahres bevor.

Von den Opern *Tschaikowskijs* ist »Mazeppa« in Deutschland bisher noch nicht aufgeführt worden. Sie gehört seiner letzten Periode an. Zur Zeit wird sie übersetzt und eingerichtet; die deutsche Uraufführung ist noch dieses Jahr an mehreren deutschen Bühnen zugleich geplant.

KONZERTE

DONAUESCHINGEN: Die *Donaueschinger Kammermusikaufführungen* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst, die vor drei Jahren zu dem Zweck eingeführt wurden, jungen Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit ebnen zu helfen, sollen, falls genügend gutes Material eingereicht wird, auch im kommenden Sommer stattfinden. Kammermusikwerke können bis 15. März eingesandt werden an die Musikabteilung der Fürstlichen Hofbibliothek in Donaueschingen.

DUISBURG: Hier erlebte in einem der von Generalmusikdirektor *Paul Scheinpflug* veranstalteten städtischen Konzerte eine »Sinfonietta für Orchester, Klavier und Mezzosopran« von dem Salzburger Domorganisten *Meßner* ihre Uraufführung. Die schwierige Klavierpartie meisterte *Josef Pembaur.*

FRANKFURT a. M.: Hermann Scherchen hat zur Uraufführung in den Museumskonzerten die Orchestersuite »Im Gebirge« von *Walter W. Stockhoff*, einem der ersten amerikanischen Komponisten, angenommen.

GRAZ: Am Ende des Vorjahres wurden verschiedene neue Kompositionen des Grazer Kapellmeisters *Otto Siegl* aufgeführt: zwei Geigenlieder in Leoben und ein Männerchor, »Der Arbeitsmann«, in Graz. Auf einem Kompositionsabend Siegls kamen zu Gehör:

die Cellosonate I, op. 20; Lieder op. 28; die Streichquartette op. 28 und 29.

HANNOVER: *Rudolf Krasselt* hat die Uraufführung der sinfonischen Dichtung »Einsame Nacht« von *Hubert Patáky* erworben.

WEIMAR: Im letzten Konzert der Staatskapelle hatte die Uraufführung einer reizvollen Komposition des jungen Niederösterreichers *Hans Gál* »Eine Ouvertüre zu einer Puppenkomödie« ungewöhnlichen Erfolg.

TAGESCHRONIK

Musikwissenschaftlicher Kongreß in Basel. Im Jahre 1924 feiert die Ortsgruppe Basel der *Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft* das Jubiläum ihres 25 jährigen Bestehens und gedenkt, diesen Anlaß zu einem musikwissenschaftlichen Kongreß auszugestalten. Der Kongreß wird am 27. und 28. September 1924 in Basel stattfinden. Bereits hat sich eine stattliche Anzahl von Gästen, darunter die ersten Gelehrten aus der Schweiz, aus Deutschland, Frankreich, Holland und England angemeldet. Der Kongreß wird eine Reihe von Vorträgen umfassen, außerdem sind besondere Konzertveranstaltungen geplant. Alle Anfragen sind zu richten an die Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft: Dr. W. Merian, Holbeinstraße 59, Basel.

Ostpreußisches Musikfest. Im Anschluß an die Jubelfeier zur Erinnerung an die vor 200 Jahren erfolgte Zusammenlegung der drei Städte Altstadt, Kneiphof und Loebenicht zu einer Gemeinde Königsberg plant der *Königsberger Stadtverband für Pflege der Musik* ein ostpreußisches Musikfest, das in den Tagen vom 14. bis 16. Juni 1924 stattfinden soll.

Unter dem Namen »*Gesellschaft für neue Musik*« wollen sich die Freunde moderner Musik in *Mannheim* zu einer Vereinigung zusammenschließen, mit der Absicht, das zeitgenössische Schaffen durch Aufführungen zu fördern.

Zu den schon bestehenden deutschen Ortsgruppen wurde auch die Ortsgruppe *Leipzig* der »*Internationalen Gesellschaft für neue Musik*« gegründet.

Gotthold Frotscher hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule *Danzig* habilitiert. Die Musikwissenschaft ist damit zum ersten Male an der seit 1904 bestehenden Danziger Hochschule vertreten.

Georg Kulenkampff-Post, der bekannte Geiger und Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin, erhielt, erst 25 jährig, den Titel eines *Professors.*

An der *Hamburger Universität* wird *Erwin Lendvai* über den Gregorianischen Gesang, den Palestrinastil und über Musikalische Formenlehre lesen.

Hermann Abendroth ist als *Fachberater für den Musikunterricht* im Bereich der Rheinprovinz ehrenamtlich angestellt worden.

»*Invalidendank*« *und Veteranenfürsorge?* — Am 8. Januar dieses Jahres beging zu *Leipzig* rüstig und wohlgemut — wenn auch leider nicht gerade in menschenwürdiger wirtschaftlicher Verfassung, der ehemalige Gewandhaussekretär und langjährige Organist von St. Peter: Prof. Dr. *Friedrich Stade* die »Jubelfeier« (!) seines 80. Geburtstages. Ein weit und breit bekannter und mit gutem Grund ehemals sehr beliebter, daher auch viel gesuchter Klavierpädagog; dazu ein hochverdienter und ehrenfester (aber schier vergessener) Wagner- und Liszt-Kämpe aus jener Zeit, da solche Parteigängerschaft noch ein Lebensmartyrium im äußeren Fortkommen bedeutete — wovon seine niemals zum »Strebertum« sich herbeilassende Edelnatur denn auch gar manches zu erfahren hatte und ihr vollgerüttelt und -geschüttelt Maß mit der Zeit abbekam, während andere, Klügere an der Krippe saßen. Kein Geringerer als Richard Wagner hat ihm seinerzeit einen »offenen Brief« auszeichnend (doch so, wie die Dinge damals schon lagen, zugleich auch »kompromittierend«) gewidmet und darin seine ausnehmende Bedeutung für die neuere Musikästhetik ausdrücklich anerkannt; was dann späterhin auch die bekannte »Geschichte der deutschen Musikästhetik« von Paul Moos maßgeblich feststellend bestätigte, indem sie den Genannten als den hervorragendsten und bemerkenswertesten der Hanslick-Gegner im näheren rühmlichst schilderte. (Ein seiner reichen Erfahrungen auf diesem Gebiet entwachsenes *Lebenswerk* aus der Feder des Jubilars steht für die engere Fachwelt übrigens noch zu erhoffen.) Ein Franz Liszt würdigte seine, selbst praktisch so vielfach stets bewährte, besondere Begabung — z. B. zur sinnvollen Klarlegung neuerer Schöpfungen der Tonkunst in Form von übersichtlich-instruktiven Klavierübertragungen und anderweit zweckdienlich-künstlerischen Einrichtungen (vgl. auch seine lehrreichen Ausgaben des »Wohltemperierten Klaviers« von Joh. Seb. Bach, nach thematischem Aufbau wie Einzelstimmführung) — in denkbar wertschätzen-

der Weise; und Peter Cornelius begrüßte frohlockend in ihm frühzeitig ehedem, d. h. noch dicht vor seinem Tode (1874), den wahrhaft »gefühlsverständigen« Freund, der ihm mit wohltuend feinsinnigem Erfassen seiner Eigenart entgegenkam, indem er für seine Sonderbegabung just als »Dichtermusiker« die grundlegend-richtige Formel in tiefschürfend kritischen Aufsätzen zur Sache beherzt *zuerst* prägte ... So mag denn der, von zahlreichen ehemaligen Schülern und treu anhänglichen (jetzt selber fest im Leben stehenden) Jüngern voll herzlicher Dankbarkeit umringte Meister mit aufrichtiger Genugtuung, wennschon leider nicht eben voller (materieller) Befriedigung, an seinem Ruheabend getrost auf ein wohlerfülltes Dasein zurückblicken, das ihm noch so manches Erdenjahr *ohne* Trübung durch Sorgen der leiblichen Notdurft weiter vergönnen und gesegnet vollends verlaufen möge! Im übrigen aber könnten: etwa die »Gewandhausdirektion«, der »Musikerhilfsfonds«, die reiche amerikanische Tonkünstlerspende und die Unterstützungskassen des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins« sich um die Altersversorgung eines solch würdigen Kunstveteranen wohl einigermaßen annehmen, dessen stürmische »Kriegsjahre« ja ohnedies *doppelt* zählen müssen. *Arthur Seidl.*

Unser verehrter Mitarbeiter *Max Steinitzer* wurde am 20. Januar 60 Jahre alt. Als Sohn eines Offiziers zu Innsbruck geboren, besuchte er in München das Gymnasium (R. Strauß und A. Seidl waren seine Mitschüler), studierte dort auch Musik unter A. Kirchner und Hüttner und promovierte mit einer noch heute wertvollen Arbeit »Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen«. 1888 bis 1889 wirkte Steinitzer als Kapellmeister, seit 1911 als Musikkritiker an den »Leipziger Neuesten Nachrichten«. Seiner Dissertation ließ er 1889 ein weitschichtiges, ausschließlich psychologisch eingestelltes Buch stark historischen Einschlages über »Die menschlichen und tierischen Gemütsbewegungen« folgen; zur Musik veröffentlichte er einen »Musikhistorischen Atlas, eine Beispielsammlung zu jeder Musikgeschichte«; »Straußiana und Anderes«, »Musikalische Strafpredigten«; die erste größere Strauß-Biographie, »Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams«, »Auf Flügeln des Gesanges«, »Meister des Gesanges« u. a.

Am 9. Februar konnte auch *Oskar Bie* die Feier seines 60. Geburtstages begehen. In Breslau geboren, studierte und promovierte er auch dort und wurde 1890 Privatdozent an der Technischen Hochschule in Berlin. Neben seiner Beschäftigung mit Malerei und bildenden Künsten wurde ihm bald das liebste und eigenste Feld seiner schriftstellerischen Betätigung die Musik. Seine bedeutenden Werke sind: »Das Klavier und seine Meister«, »Der Tanz«, »Die moderne Musik und Richard Strauß«, »Klavier, Orgel und Harmonium«, »Reise um die Kunst« und schließlich sein großes kunstästhetisches Werk »Die Oper«.

Franz Mayerhoff, der Kirchenmusikdirektor zu St. Jakobi in *Chemnitz* und Dirigent des dortigen Lehrergesangvereins, konnte sein 40*jähriges Künstlerjubiläum* feiern.

Professor *Carl Wien*, der seit dem 1. Januar 1867 Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle ist, begeht seinen 80. Geburtstag. Als Geiger und Bratschist spielte er im Stuttgarter Musikleben eine hervorragende Rolle. Seine Ausbildung erhielt er in Prag, wo er schon mit 12 Jahren ins Konservatorium eintrat. Mit 15 Jahren errang er seinen ersten öffentlichen Erfolg. Sein Weg führte ihn dann durch die bedeutendsten Kapellen des In- und Auslandes; ein bekannter Quartettspieler und Solist, war er bei Hofe geschätzt und trat mit Orden und dem Titel eines »Kammermusikus und Kammervirtuosen« (1874) ausgezeichnet als ständig belebender Faktor im Stuttgarter Musikleben hervor.

Das thüringische Staatsministerium hat den im Juni 1924 ablaufenden Vertrag mit dem bisherigen Generalintendanten des Weimarer Nationaltheaters *Ernst Hardt* nicht erneuert und für den Posten des Generalintendanten den bisherigen Meininger Intendanten *Dr. Ulbrich* ausersehen. Dr. Ulbrich sieht sich schwierigen Aufgaben gegenüber: denn er soll nicht nur das Weimarer Theater leiten, sondern die komplizierten Thüringer Theaterverhältnisse von Grund auf neu organisieren. Er erhält den Titel eines *Generaldirektors der Thüringer Landestheater* und soll als solcher dafür sorgen, daß die Theater von Weimar, Altenburg, Gera, Gotha, Meiningen, Jena, Eisenach, Rudolstadt nicht mehr so große Zuschüsse erfordern wie bisher. Dies soll in erster Linie dadurch ermöglicht werden, daß ein gemeinsamer Verwaltungsapparat geschaffen wird, und daß auch — natürlich nur bis zu einem gewissen Grade — ein Teil des Künstlerpersonals für mehrere Theater gemeinsam verpflichtet wird. Beabsichtigt ist ferner, *Gotha zu einer reinen Opernbühne* zu machen; in *Meiningen soll ausschließlich Schauspiel* gepflegt werden. In *Altenburg sollen Oper und*

Operette bestehen bleiben, dagegen das Schauspiel in Wegfall kommen.

Das *Teplitzer Stadttheater* wird im April mit Wagners »Meistersinger« eröffnet werden. Die Direktion hat Dr. *Höllering* übernommen, den Kapellmeisterposten *Janowsky*.

Der Saal des Hotels »Vier Jahreszeiten« in *München* ist zu einem Theater umgebaut worden, das unter dem Namen »*Cherubim-Palast*« geführt wird. Es wird lediglich Einakter, musikalische und dramatische, zur Aufführung bringen.

Der Frankfurter Oberspielleiter *Walter Brüggmann* hat das Angebot der Leipziger Intendanz angenommen und wird an Stelle Ehrharts am 1. April in den Vorstand der *Leipziger Opernbühne* als Operndirektor und Regisseur eintreten.

Wilhelm Furtwängler hat den Vorsitz in der Leipziger Ortsgruppe der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« übernommen.

Alois Mora wurde nach der Aufführung des »Falstaff« der *Dresdener Staatsoper* auf drei Jahre als *Oberspielleiter* verpflichtet.

Kapellmeister *Erich Orthmann* aus Aachen wurde an Georg Szélls Stelle als Operndirektor und erster Kapellmeister an das Stadttheater zu *Düsseldorf* verpflichtet.

Der Aachener Intendant *Franzesco Sioli* folgt einem Ruf an das Landestheater in *Oldenburg*, wo er, mit weitestgehenden Vollmachten versehen, die Stelle des Intendanten übernimmt.

Georg Széll ist als Erster Kapellmeister (an Stelle von Stiedry) an die Staatsoper Berlin berufen worden.

Um *Musikfortbildungskurse für Laien und Fachleute* abzuhalten, haben sich in Berlin Siegfried Ochs, Carl Thiel, Alfred Guttmann, Arnold Ebel, Leonid Kreutzer, Charlotte Pfeffer zusammengeschlossen. Es finden zunächst sechs je zwölfstündige Kurse (Oratorium-, a-cappella-Chormusik, Liedgesang, Klavier- und Kammermusik, Orchesterpraxis, Gehörsbildung, Stilkunde usw. statt. Prospekte Auskünfte, Karten bei der Verwaltungsstelle (Dr. Guttmann, Berlin-Wilmersdorf, Würtembergische Straße 36, Tel. Pfbg. 2557), sowie bei Bote & Bock.

Furtwängler, der in *London* erstmalig ein Queenshall-Konzert dirigierte, hatte dort einen starken Erfolg zu verzeichnen.

Die Franzosen haben sechs erste Kräfte des Stadttheaters *Kaiserslautern* ausgewiesen. Wichtige Erstaufführungen und Neueinstudierungen, so die der im Vorjahre uraufgeführten Oper »Die Bäuerin« von Robert Hernried, mußten auf den Spätherbst verschoben werden.

AUS DEM VERLAG

Verlagsjubiläum. Am 1. Februar kann die Firma *Ernst Eulenburg* in *Leipzig* auf ein halbes Jahrhundert reicher Musikverlagsarbeit zurückblicken. Das Besondere an diesem Jubiläum ist, daß der Begründer des Verlagshauses selber aus dem Musikerstande hervorging, noch heute Seniorchef und trotz seiner 76 Jahre in gesegneter Lebensfrische rege mittätig ist. Geboren am 30. November 1847 als Sohn eines Geh. Sanitätsrates und Orthopäden zu Berlin, studierte er neben den allgemeinen Wissenschaften bei Th. Kullack und S. Dehn Musik. Diese Studien schloß er am Leipziger Konservatorium ab, widmete sich dann aber in Hamburg, Nürnberg und Wien dem Musikhandel, ließ sich 1873 in Leipzig nieder und gründete im folgenden Jahre unter seinem Namen den Musikverlag, der nach und nach Weltruf erlangte. Von vornherein pflegte Eulenburg vorzugsweise die pädagogische Literatur, dann aber auch mit seiner »Deutsche Eiche« betitelten Sammlung von heute über 700 Nummern, die Männerchorliteratur. Sein besonderes Gepräge gab er dem Verlage aber durch die weltberühmte kleine Eulenburgsche Partiturausgabe, die gegenwärtig 700 der besten klassischen und modernen Werke der Kammermusik-, Orchester-, Chor- und Bühnenliteratur umfaßt und noch unlängst durch eine Reihe gewichtiger Werke wie Fidelio (hrsg. von W. Altmann), Die Zauberflöte (hrsg. von H. Abert), Hänsel und Gretel u. a. ergänzt wurde. Auch gliederte er dem Verlage die »Konzertdirektion Eulenburg« an, die noch heute einen hervorragenden Ruf besitzt. Eulenburg ist Ehrenmitglied der Reale Accademia di Santa Cecilia in Rom, des Real Instituto di Musica in Florenz und der Bonner Liedertafel, und hat auch für seine rührige und vielseitige Verlagstätigkeit viele Ehrenzeichen erhalten. Sein Sohn Dr. Kurt Eulenburg ist seit 1906 Mitinhaber der Firma.

In München ist der bekannte und verdienstvolle Verleger Geh. Kommerzienrat *Dr. Oskar Beck* im Alter von 74 Jahren gestorben.

Im Verlag *N. Simrock G. m. b. H.* Berlin-Leipzig erscheinen demnächst an Kammermusikwerken ein Streichquartett von *Richard Wetz*, ein Quintett von *Franz v. Hoeßlin*, ein Terzetto von *Henri Marteau*, sowie ein Streichquartett op. 1 von *Paul Kletzki*.

Walter Niemanns, seinerzeit von *Walter Gieseking* zuerst in die Öffentlichkeit eingeführter Klavierzyklus »*Der Orchideengarten*« (zehn

Impressionen aus dem fernen Osten op. 76) erschien im Verlag von Simrock-Berlin in *vierter revidierter* Auflage und zugleich in englischer Ausgabe bei R. Lengnick-London.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Kurz vor seinem 84. Geburtstag starb *Alexis Holländer* am Anfang des Februar. Geborener Schlesier (25. Februar 1840 in Ratibor) studierte er nach Absolvierung des Gymnasiums in Breslau, an der Berliner Universität und bildete sich bei A. Hesse, Grell und Böhmer zum Musiker aus. Bis 1888 war er Lehrer an der Kullakschen neuen Akademie der Tonkunst. Neben einer eigenen akademischen Musikschule entfaltete er seine Hauptwirksamkeit als Leiter des »Cäcilienvereins«. Seine pädagogischen Fähigkeiten brachten ihm bald den Titel eines Professors und die Anstellung als kgl. Inspektor des Gesangsunterrichts an den höheren Schulen in der Provinz Brandenburg. Auch als Komponist und später als Musikschriftsteller trat er oft in den Mittelpunkt des Interesses.

BUDAPEST: *Graf Geza Zichy*, der einarmige Klaviervirtuose, ist im Alter von 73 Jahren gestorben. Vor einem Menschenalter reiste er in Europa, überall ob seiner eminenten Virtuosität, die er allerdings nur einarmig ausführen konnte, bestaunt und bewundert. Er war der Sohn eines reichen ungarischen Magnaten, verlor durch einen Jagdunfall im Alter von 14 Jahren den rechten Arm, studierte Jurisprudenz und dann unter Mayerberger, Volkmann und Liszt, der ihm bis an sein Lebensende in treuer Freundschaft verbunden war, Klavier. Zichy war in der Folge Präsident des Ungarischen National-Konservatoriums und nahm noch andere hohe Verwaltungsstellen in seinem Vaterland ein. Als Komponist ist er durch Klavierstücke, einige Opern, Lieder und Chorwerke bekannt geworden. Das dreibändige Werk »Aus meinem Leben« (Deutsche Verlags-Anstalt) berichtet über seine Lebensschicksale.

FRANKFURT a. M.: Die Mutter *Hans Pfitzners* verschied hier im 82. Lebensjahr. Die hochbegabte, bis zu ihrem Tode geistig regsame und anregende Frau entstammte der in Moskau ansässigen deutschen Familie Reimer. Selber musikalisch stark beanlagt und konservatorisch vollkommen ausgebildet, heiratete sie in Moskau den gleich so vielen anderen deutschen Musikern in Rußland seine Kunst ausübenden Violinisten Pfitzner; Moskau wurde auch die Geburtsstadt ihres berühmten Sohnes.

KÖLN: *Arnold Krögel*, ein geborener Kölner, seit 1883 Lehrer am Kölner Konservatorium, stellvertretender Dirigent der Musikalischen Gesellschaft, bekannt als Leiter von Männerchören und als geschmackvoller Klavierbegleiter, ist im Alter von 66 Jahren gestorben.

MÜNCHEN: Oberspielleiter *Karl Dalmonico* ist im 74. Lebensjahr gestorben. In Wien geboren, war Dalmonico in Berlin, Weimar, Frankfurt a. M., Darmstadt, dann als Oberregisseur in Prag, München, Mannheim und Leipzig tätig. Er hatte auch nach dem Tode Otto Devrients die Leitung der Luther- und Gustav-Adolf-Festspiele in Altenburg, Worms und Kiel gehabt. Seine letzten Jahre verbrachte der Verstorbene, der sich hatte pensionieren lassen, in München.

NORWICH TOWER: Wie jetzt erst bekannt wird, ist Ende Oktober der zu Vöhrenbach im Schwarzwald geborene bekannte Erbauer deutscher Orchestrions *Emil Welte* im Alter von 82 Jahren gestorben.

ROSTOCK: Hier ist der langjährige Vertreter der Musikwissenschaft an der Rostocker Universität, Professor Dr. *Albert Thierfelder*, im Alter von 74 Jahren gestorben. Thierfelder, der erst im vergangenen Herbst von seinem Lehramt zurückgetreten war, ist den Fachgenossen durch seine Arbeiten über altgriechische Musik, weiteren Kreisen durch seine Opern- und Chorwerke, zu denen er meist Baumbachsche Texte benutzte, bekannt.

WIEN: Der bekannte Klaviervirtuose *Alfred Grünfeld* ist am 4. Januar im 72. Lebensjahr gestorben. 1852 in Prag geboren, besuchte Alfred Grünfeld das dortige Konservatorium, in Berlin war er Schüler Kullaks. Hier wurde er dann auch später reichlich geehrt; aber in Wien lebte er. Ob von seinen Kompositionen, darunter auch einer Operette, etwas am Leben bleiben wird, mag die Zukunft entscheiden.

Hier ist vor wenigen Tagen der Kammersänger *Fritz Schrödter*, 69 Jahre alt, gestorben. Er galt lange Zeit, trotzdem er ein gebürtiger Leipziger war, als Repräsentant der gewinnendsten Wiener Liebenswürdigkeit. Johann Strauß hatte ihn in Berlin als kleinen Tenor im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater entdeckt; er brachte ihn ans Theater an der Wien, von dort ging er zu dem verunglückten Ringtheater, wurde nach Prag verpflichtet und zog endlich als stärkste Zugkraft in die Wiener Hofoper ein.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Dunhill, T. F.: Dance Suite f. String Orchestra. Curwen & Sons, London.

Sabata, Victor de: La notte di Platon. Quadro sinfonico. Ricordi, Milano.

Toch, Ernst, Dr. (Mannheim): op. 33, Suite f. Kammerorch., noch ungedruckt.

b) Kammermusik

Corelli, Archangelo: (op. 5, Nr. 12) La Folia. P. Viol. et Piano (Emile Chaumont). M. Sénart, Paris.

Cundell, Edric: String Quartet. Curwen & Sons, London.

Delcroix, Léon: Sonate p. Viol. et Piano. Buffet-Crampon, Paris.

Fiévet, Paul: Quintette p. 2 Viol., Alto, Vcelle et Piano. Buffet-Crampon, Paris.

Heilman, William Clifford: op. 7, Trio f. Pfte., V. and Vcello. G. Schirmer, Neuyork.

Lautaret, Jean: Symphonie Beaudelairienne p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Loeffler, Ch. M.: Music f. 2 Viol., Vla and Vcello. G. Schirmer, Neuyork.

Mason, Daniel Gregor: op. 13, Three Pieces p. Flute, Harpe and String Quartet. Schirmer, Neuyork.

Moeran, E. J.: Sonate p. Piano et Viol. Chester, London.

Nerini, Emile: Sonate p. Flûte et Piano. B. Gilles, Paris.

Pollonnais, André: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Queylar, Jean de: Quatuor p. Piano, Viol., Alto et Violonc. Sénart, Paris.

Soulage, Marcelle: Légende p. Flûte, Hautbois et Harpe. Evette & Schaeffer, Paris.

— Sonate p. Flûte et Piano. Buffet-Crampon, Paris.

Toch, Ernst, Dr. (Mannheim): op. 30, Kammersuite f. Viol., Br., KB., Flöte, Klarin. und Schlagzeug, noch ungedruckt.

Unger, Hermann, Dr. phil. (Köln): op. 35, Eine kleine Serenade für Streichquartett, noch ungedruckt.

Williams, C. à Becket: Trio f. Pfte., Viol and Vcello. Augener, London.

Williams, R. Vaughan: String Quartet (g). Curwen & Sons, London.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bauer, Anton: Sechs kleine Klavierstücke im atonal-futuristischen Stil. Ant. Bauer, Rosenheim.

Jamet, Léon: Dix Préludes p. Orgue. Sénart, Paris.

Le Carpentier, A.: Grande méthode de Piano. Nouv. édit. (Noël-Gallon). Vol. I. Gallet, Paris.

Maxime, Alphonse: Etudes nouvelles p. Cornet à pist., Bugle, Trompette, Alto, Baryton et Basse (clé de sol). Leduc, Paris.

Stepan, Vaclav: Poem f. Vcell. u. Klav. Hudebni Matice, Prag.

Tcherepnine, Alexandre: Episodes, 12 pièces simples pour Piano (J. Philipp). Heugel, Paris.

Williams, C. à Becket: Three pastoral sketches f. Pfte. Augener, London.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Boughton, Rutland: Alcestis. Curwen & Sons, London.

Bruneau, Alfred: Le jardin du Paradis. Conte lyrique en 4 actes d'après Andersen. Poème de R. de Flers et G. A. de Caillavet. Heugel, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Franck, César: Six duos p. voix égales, pouvent être chantés en chœur avec accomp. de Piano. Enoch, Paris.

Raimund-Liederbuch. Lieder und Gesänge aus Ferd. Raimunds Werken (hrsg. v. Hedwig Kraus). Wiener Drucke, Wien.

Spanich, Kurt (Mannheim-Neckarau): Faust-Kantate f. Chor, Solost., Orch. u. Orgel, nach Goethes »Faust«, noch ungedruckt.

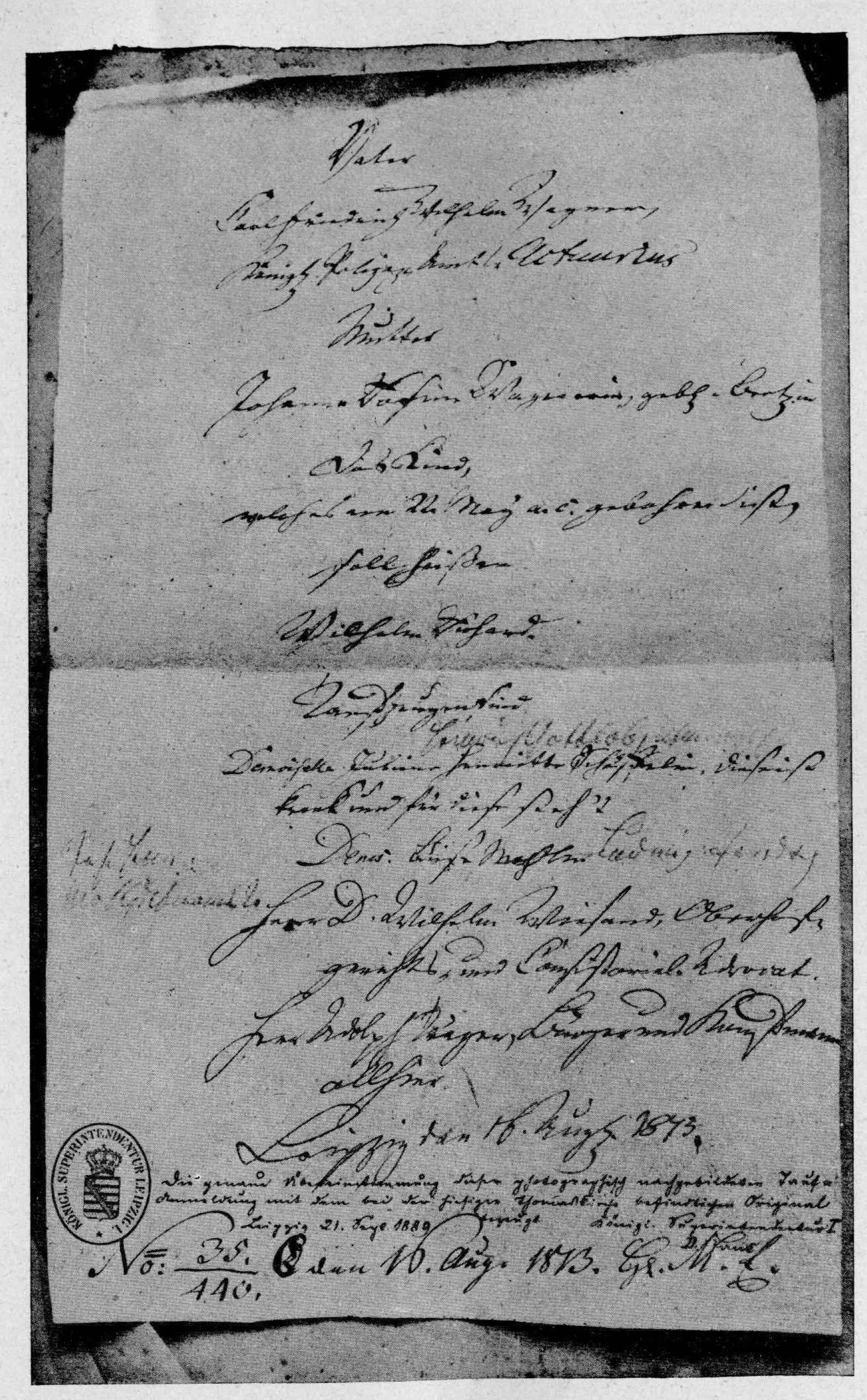
III. BÜCHER

Atonale Musik. Von Anton Bauer. Selbstverl., Rosenheim.

Beethoven. Nagel, Willibald: Beethoven und seine Klaviersonaten. 2., wesentl. verbesserte Aufl. 2 Bde. Beyer & Söhne, Langensalza.

Bekker, Paul: Gesammelte Schriften, Bd. 3. Neue Musik. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.



Der Taufschein Richard Wagners
(16. August 1813)



Der Pichhof in Leipzig
(Wagners Wohnhaus das kleine Gebäude in der Mitte des Hintergrundes)

Zwölftes

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses,

Donnerstag, den 10ten Januar 1833.

Erster Theil.

Symphonie, von Richard Wagner. (Neu.)

Scene u. Arie aus Sargino v. Pär, gesungen v. Dem. Gerhardt.

Soffia. Gran Dio! che è ciò che tua possente voce
Ispira a questo core?
Qual insolito ardore
M'infiamma in tale istante!
Sargino. Tu t'agiti — non parli —
Oh ciel! tremar mi fai —
Che medita il tuo cor? *(Soffia)* Tutto saprai.
Una voce al cor mi parla
Con altero suon tremendo,
Io ti sento, appien t'intendo,
Il dover si compirà.
Sì, morir per lui degg'io.
Nè il morir terror mi dà.
(a Sargino.)
Di Soffia rammenta ognora,
Che ti dona sua costanza,
Anche priva di speranza,
Fida a te si serberà.

Pianoforte-Concert von Pixis, vorgetragen von Demois. Clara Wieck.

Zweiter Theil.

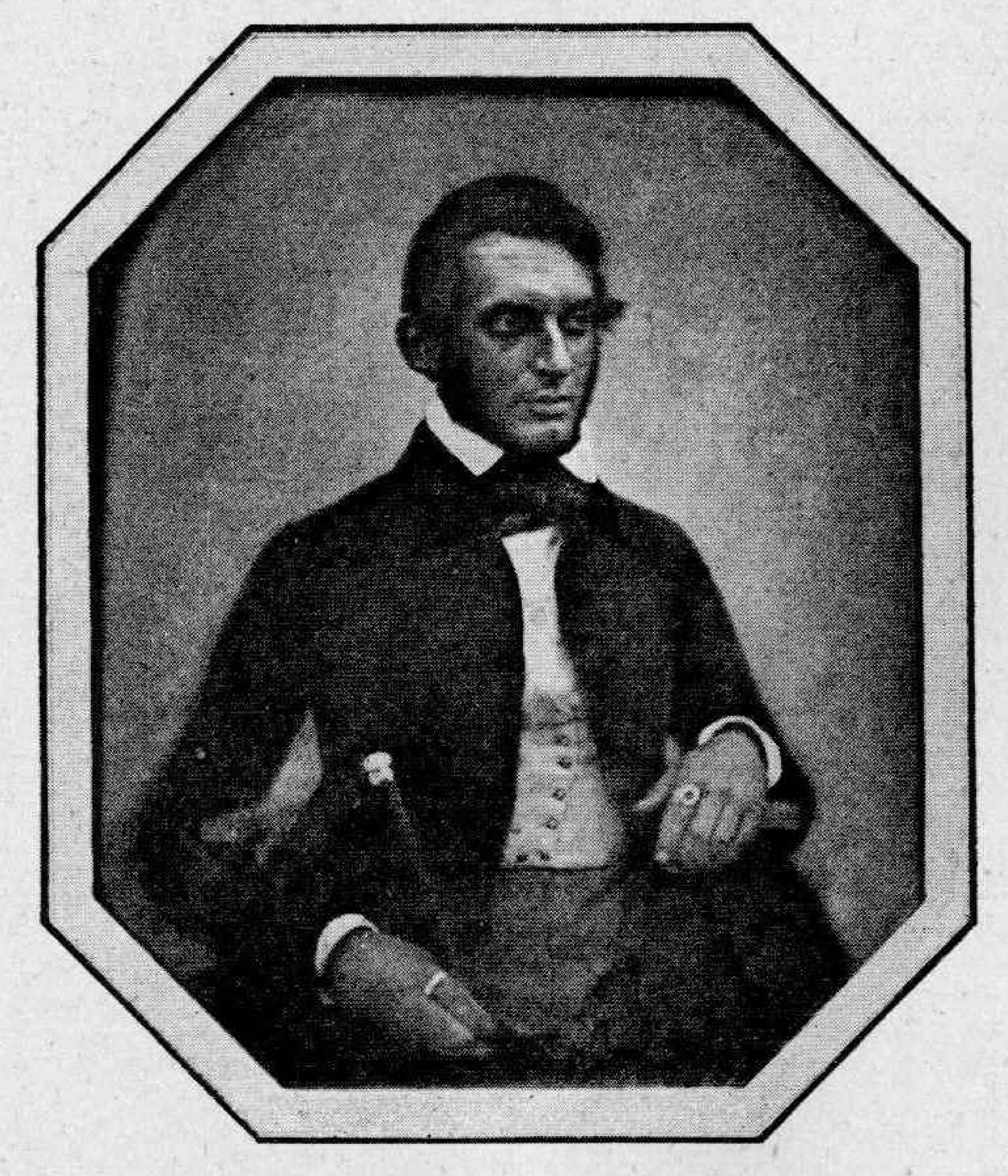
Ouverture, zu König Stephan, von Beethoven.

Terzett, aus „la villanella rapita," von Mozart, gesungen von Dem. Grabau, Herrn Otto und Herrn Bode.

Programm des Gewandhauskonzerts
(Erstaufführung der C-dur-Sinfonie von Wagner)



Maria Theresia Löw
Wagners Jugendfreundin



Theodor Apel
Wagners Jugendfreund (1835)

Leipzig am 25 April 1836.

Geehrter Herr!

Ihre viel gehabte Güte für meinen Sohn Richard giebt mir Muth zu der Anfrage bey Ihnen, ob Sie wohl die Gefälligkeit haben würden, mir auf mein Wort 50 rℓ für den Richard zu leihen. Ich verspreche die eine Hälfte Monat Juli und den nächstfolgenden October die zweite Hälfte an Sie mit Dank zurück zu zahlen. Mein Sohn ist jetzt in einer, ich glaube doch nur vorübergehenden Noth, und ich muß suchen zu halten, jedoch auf meine Weise, nicht wie er sich immer geholfen hat, und so würde ich bitten das Geld mir zukommen zu lassen, von mir [illegible] Sie es auch zurück erhalten werden. Meine Wirthschafts-Casse ist nicht so beschaffen, daß ich diese Summe sogleich auf etwas anderes verwenden könnte. Sollte es Sie für den Augenblick geniren, so kann es auch mit der Summe acht Tage Anstand haben.

Mit Hochachtung unterzeichnet sich

Johanne Geyer.

Brief von Wagners Mutter Johanna Geyer an Theodor Apel vom 25. April 1836

Lieber Laube!

Sie würden mich zu aufrichtigem Danke verbinden, wenn Sie Ihre Stellung zu dem Leipziger Stadttheater dafür verwenden wollten, dass meine Opern auf demselben ganz und gar nicht mehr gegeben würden.

In der Hoffnung auf eine freundliche Erfüllung meiner Bitte, verbleibe ich Ihr

ergebener

Richard Wagner
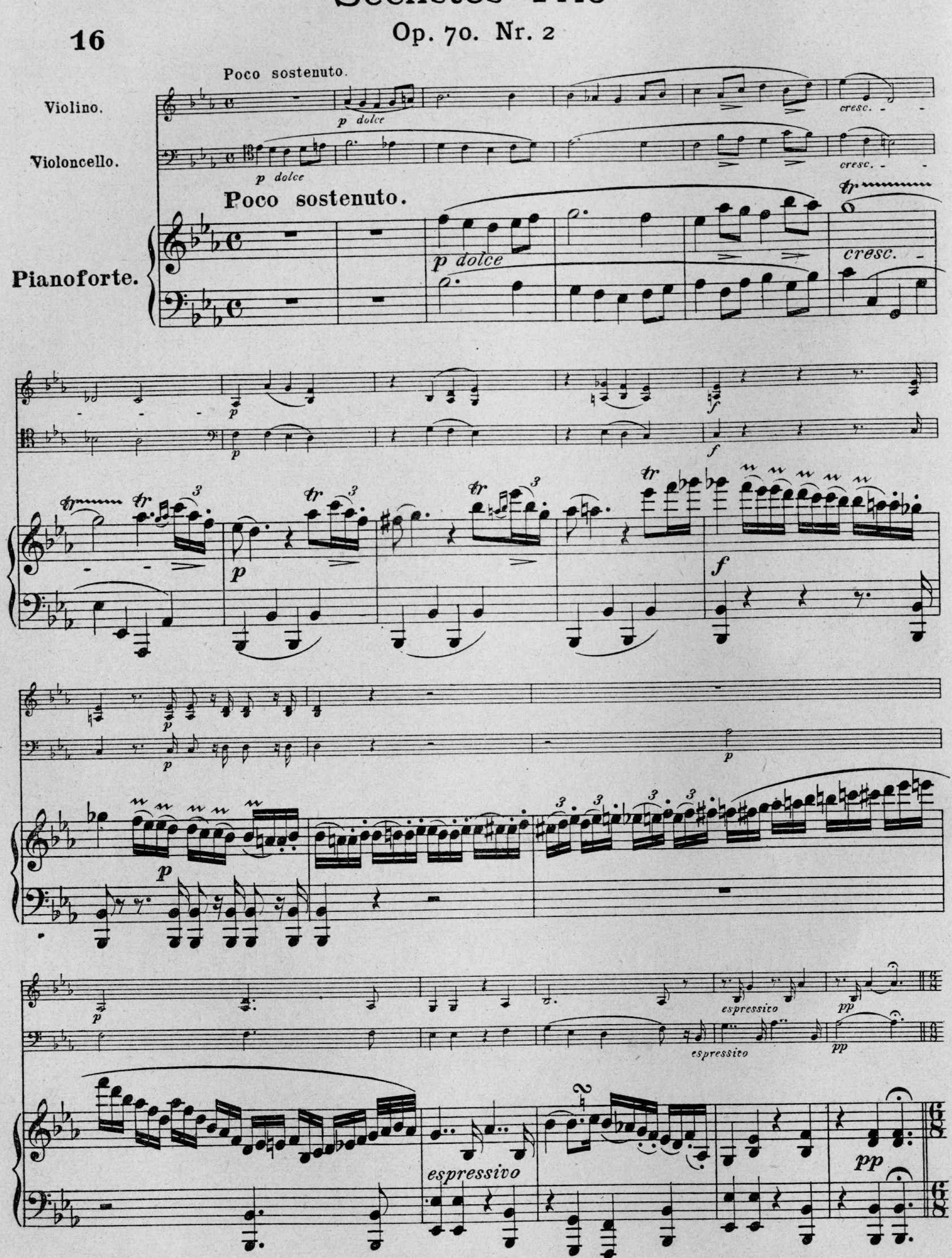
Luzern
6 März 1869

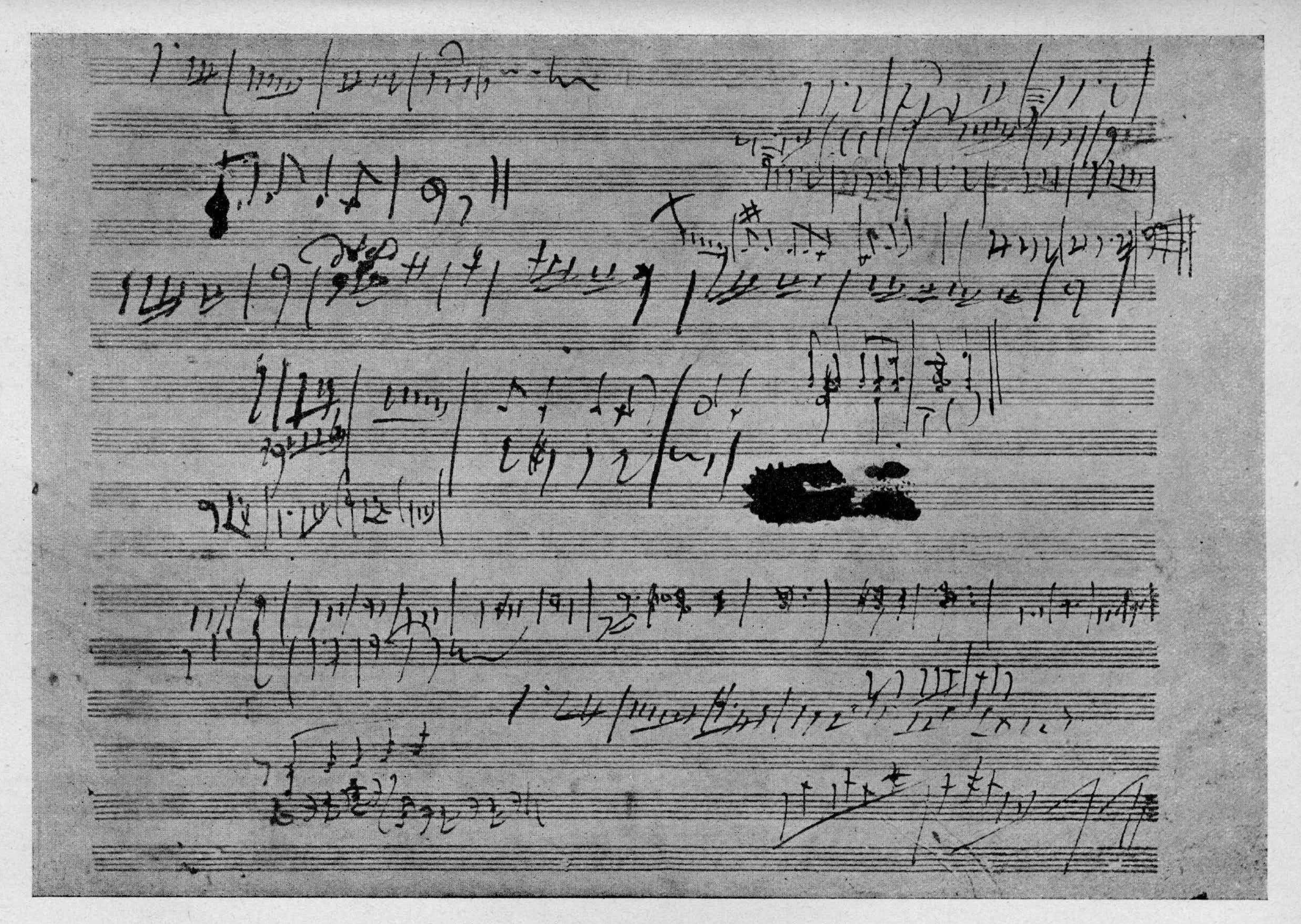
Brief von Richard Wagner an Heinrich Laube vom 6. März 1869

Sechstes Trio

Op. 70. Nr. 2

16

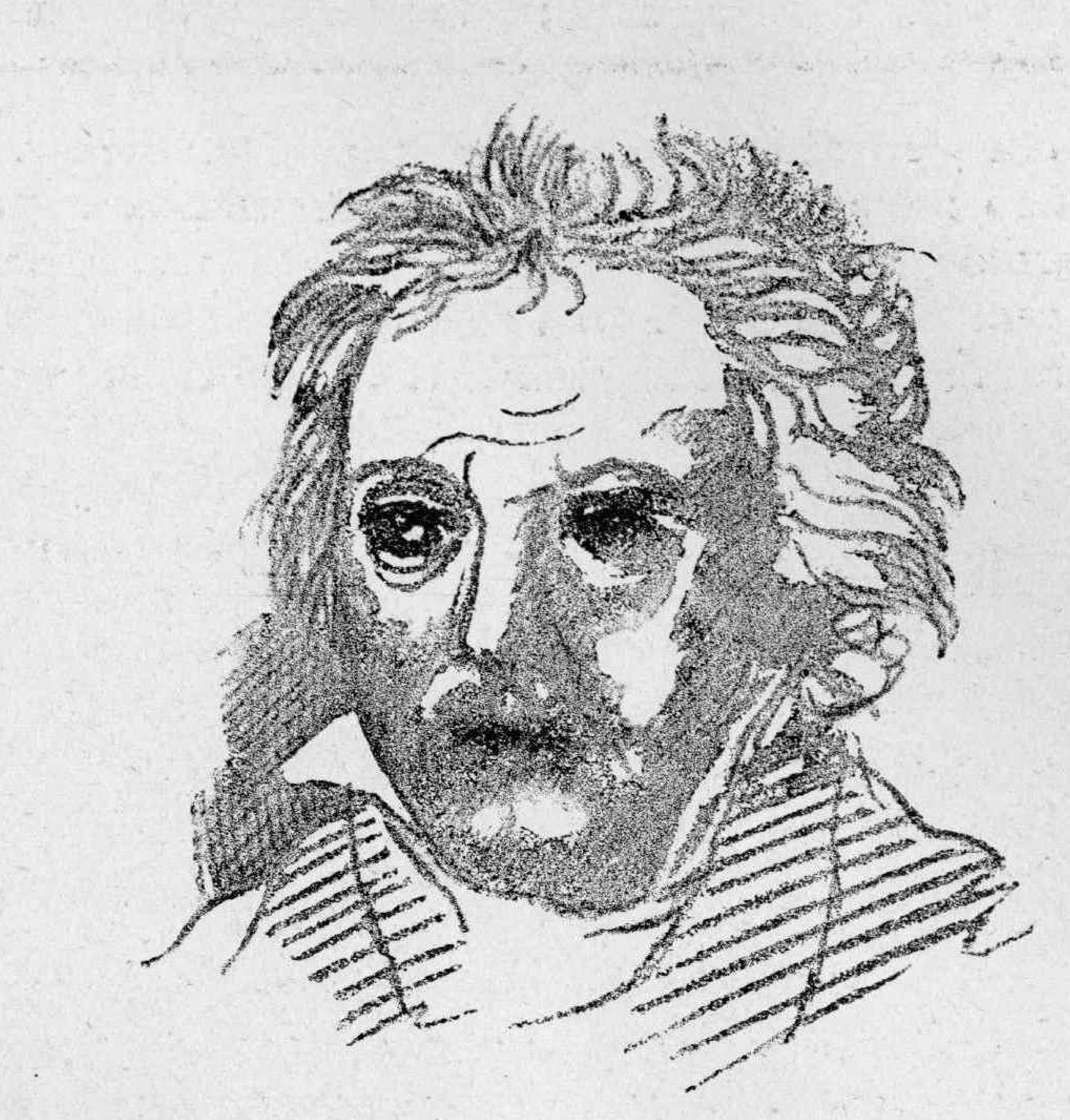




Eine unbekannte Skizze von Beethoven zum B-dur-Trio op. 97



Beethoven
Gemälde von Isidor Neugass



Beethoven
Kreidezeichnung von Hippius



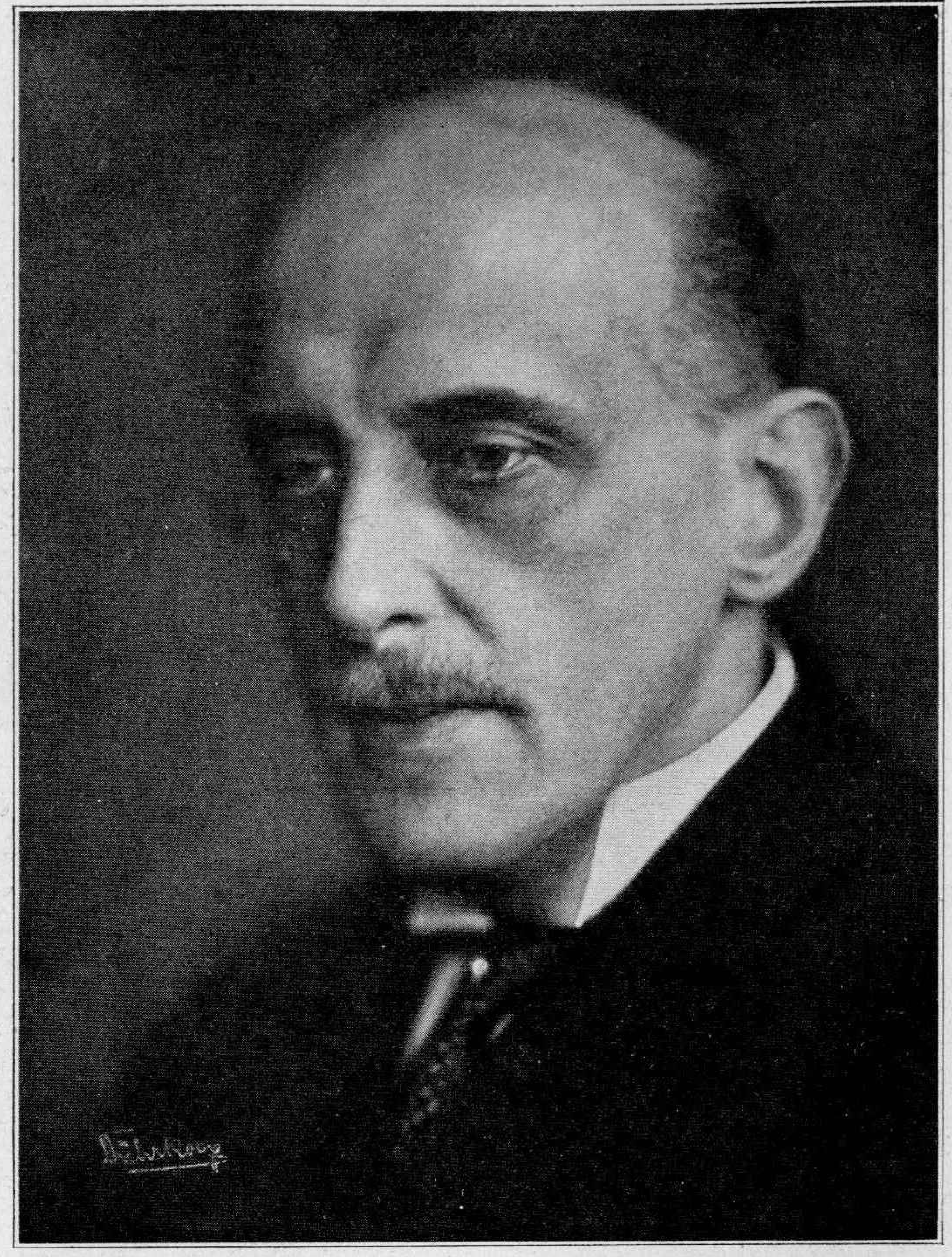
Beethoven
Zeichnung von Moritz v. Schwind



Beethoven
Zeichnung von Jos. Weidner

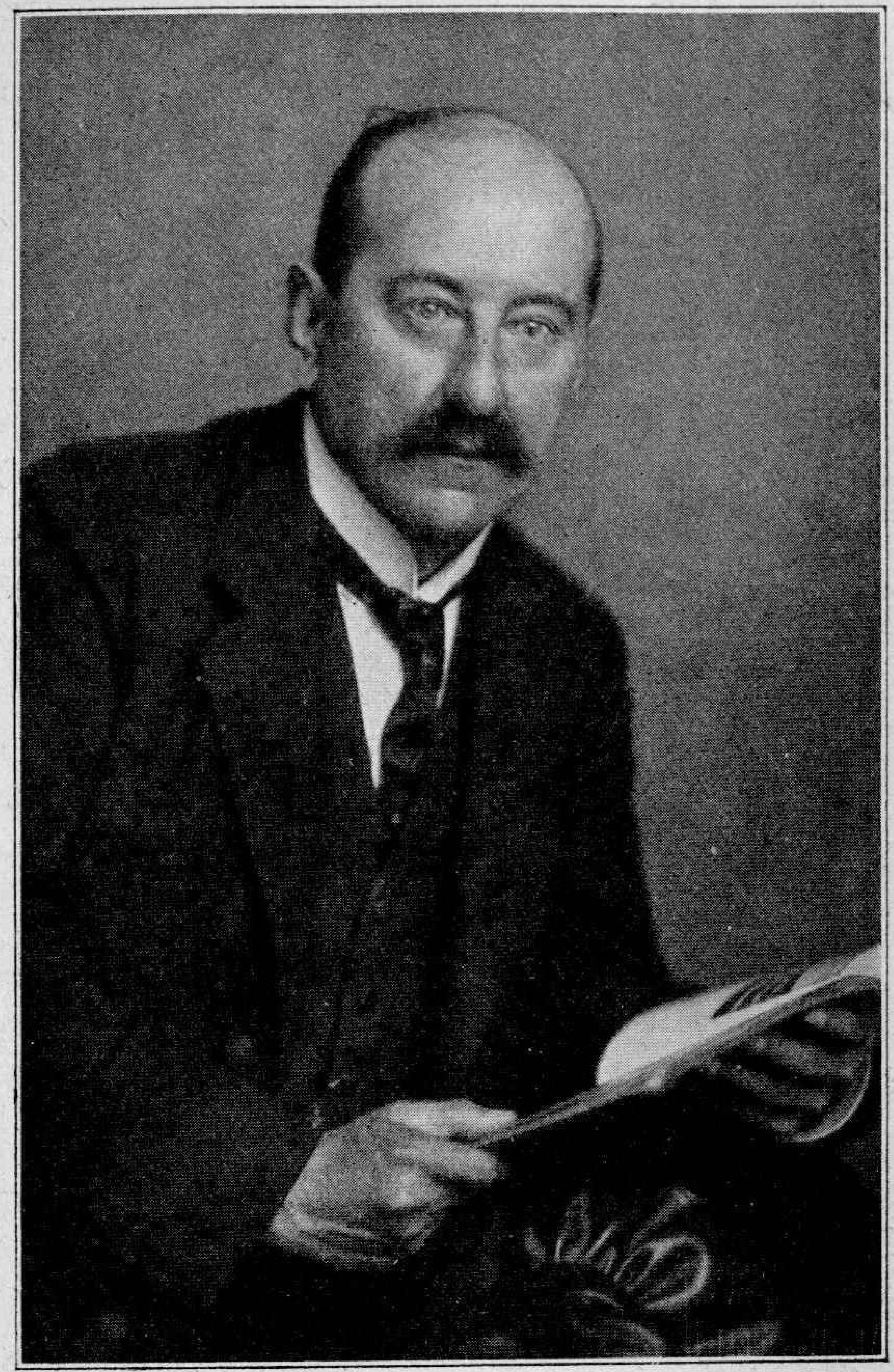


Beethoven
Aquarell von J. N. Höchle



R. Dührkoop, Berlin, phot.

Max von Schillings



F. Reinhard, Leipzig, phot

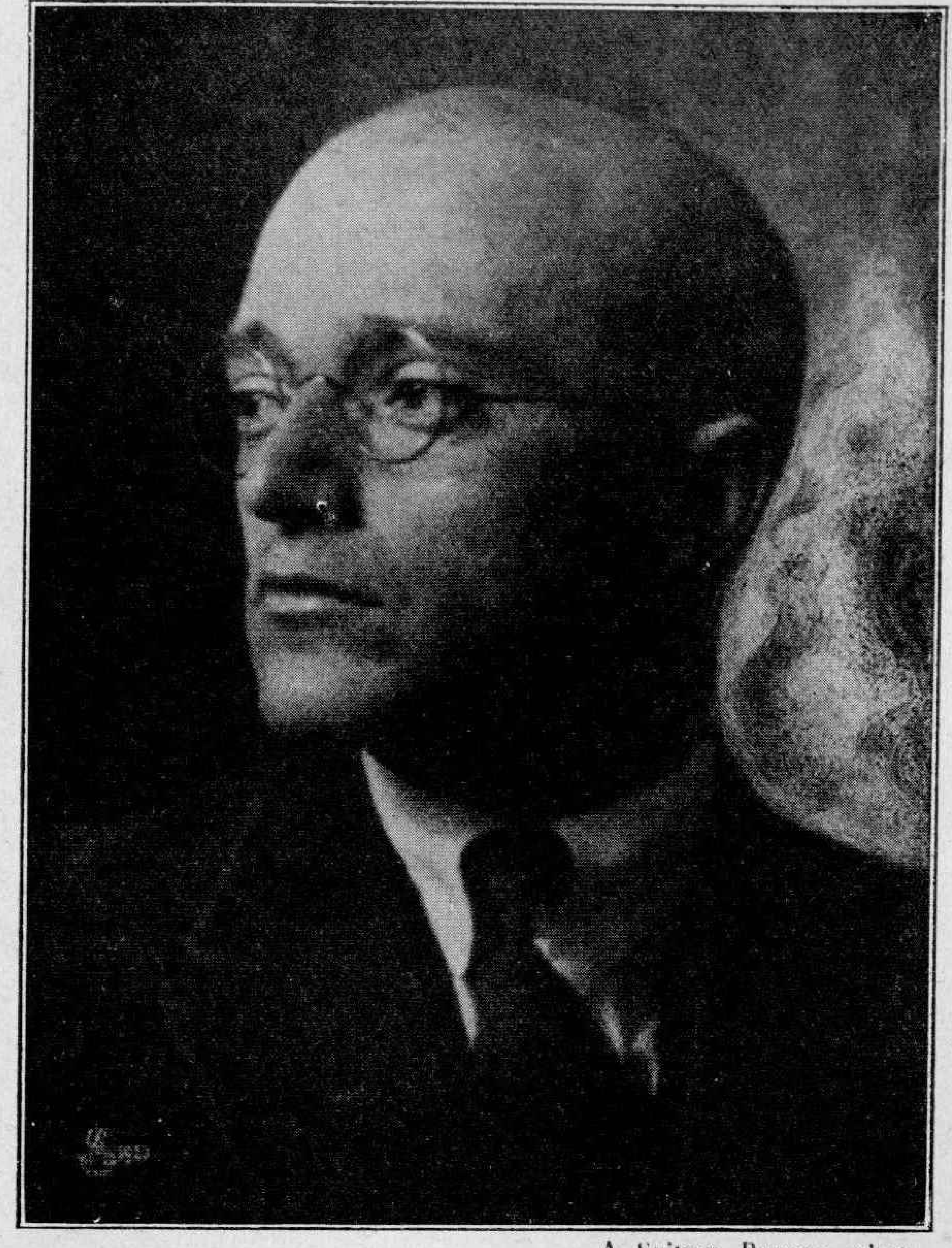
Hermann Abert



Josef Turnau

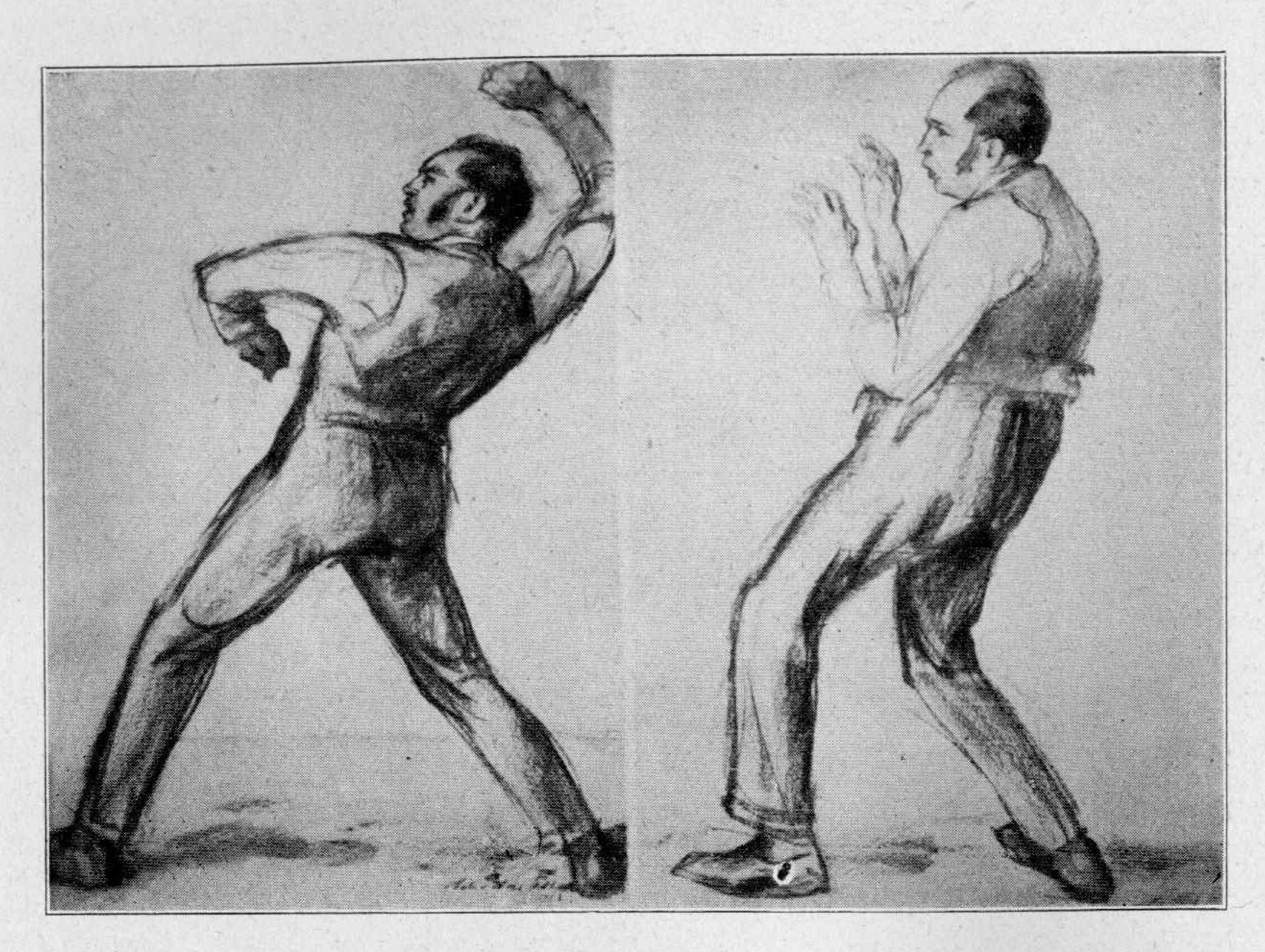


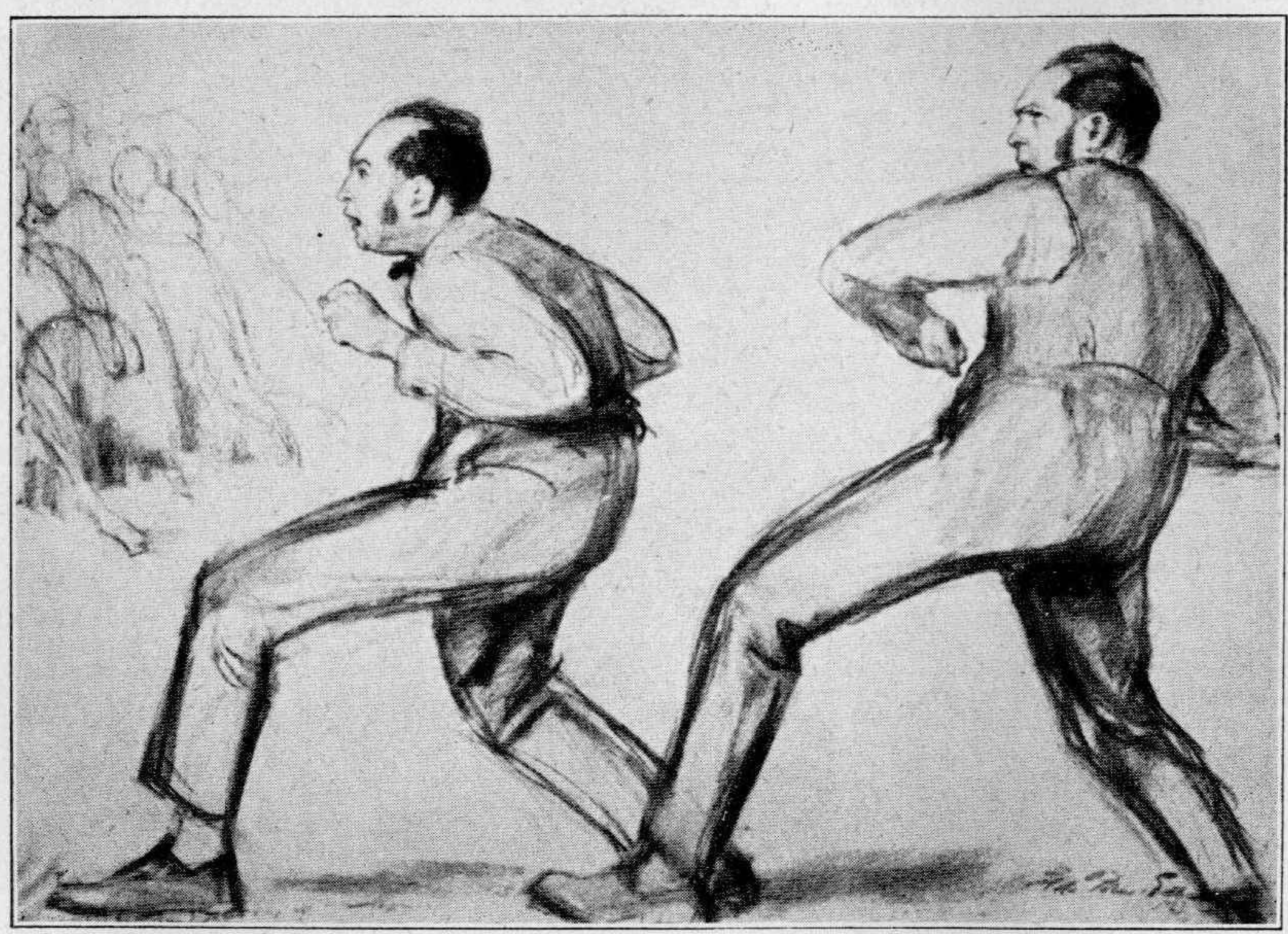
Rudi Stephan



A. Spitzer, Barmen, phot.

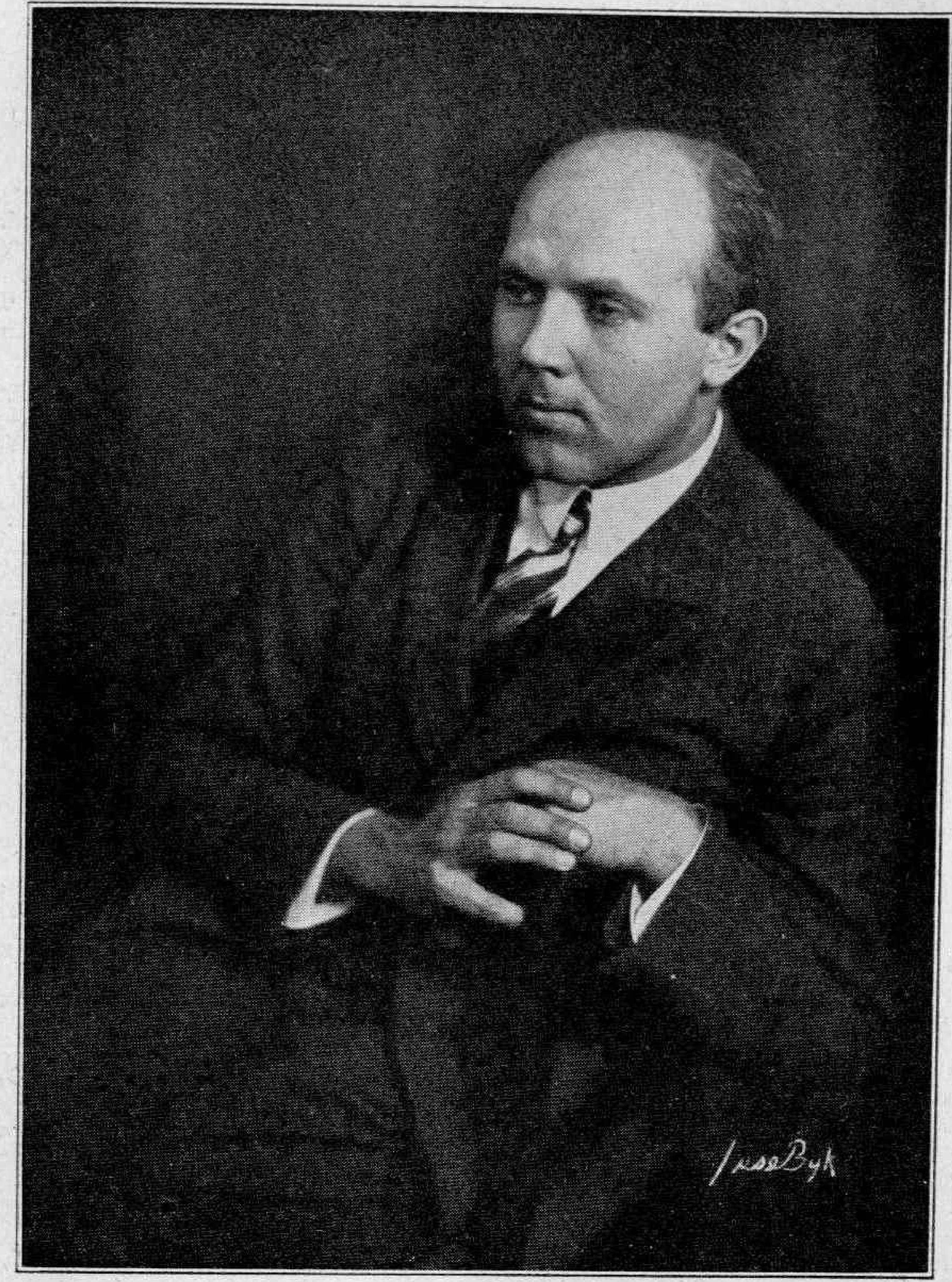
Erich Kleiber





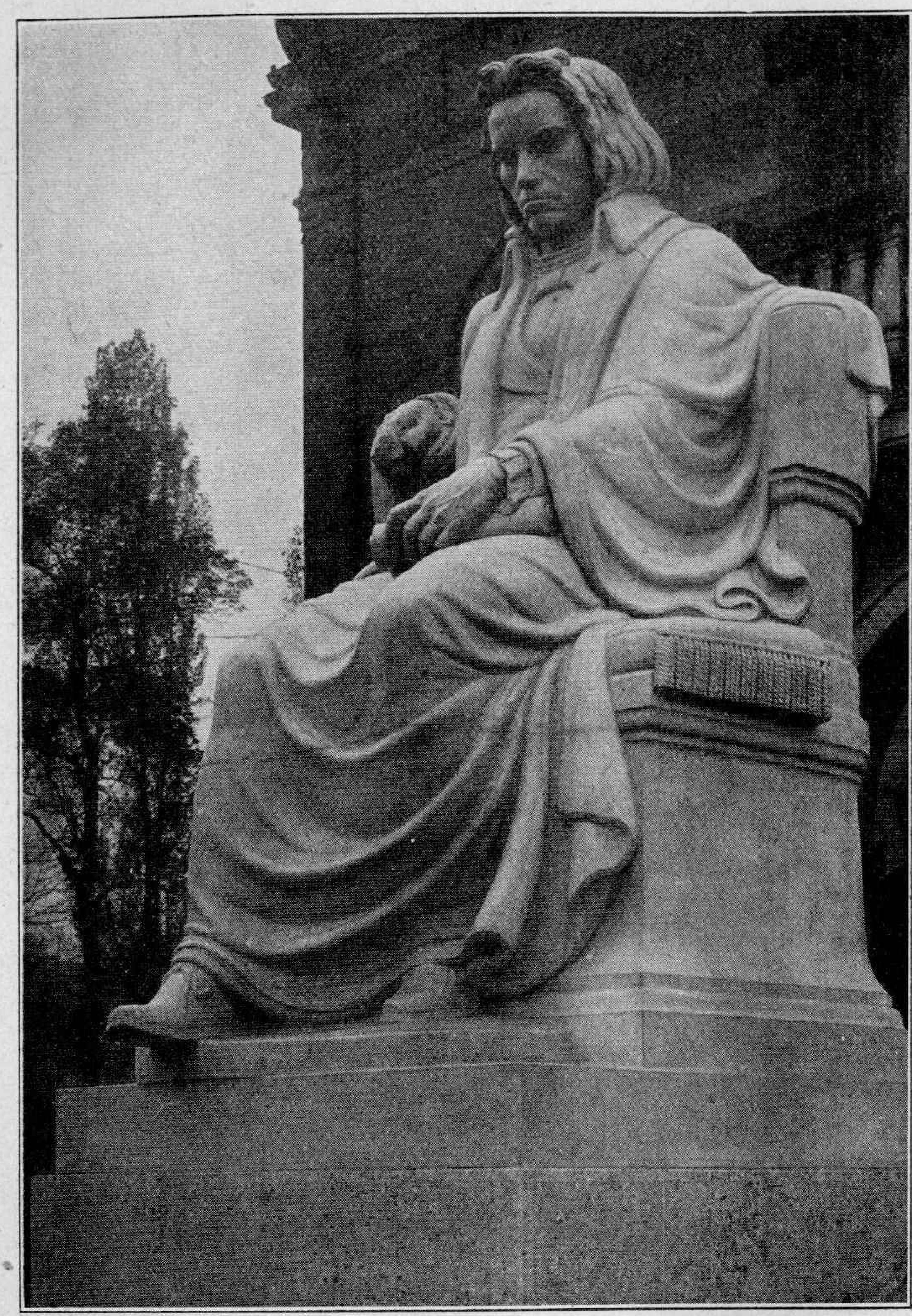
Carl Schlote, Göttingen, phot.

Hanns Niedecken-Gebhard bei der Regie-Arbeit
Gezeichnet von Hela Peters-Ebbecke



Suse Byk, Berlin, phot.

Walter Gieseking



K. Hofmann, Nürnberg, phot.
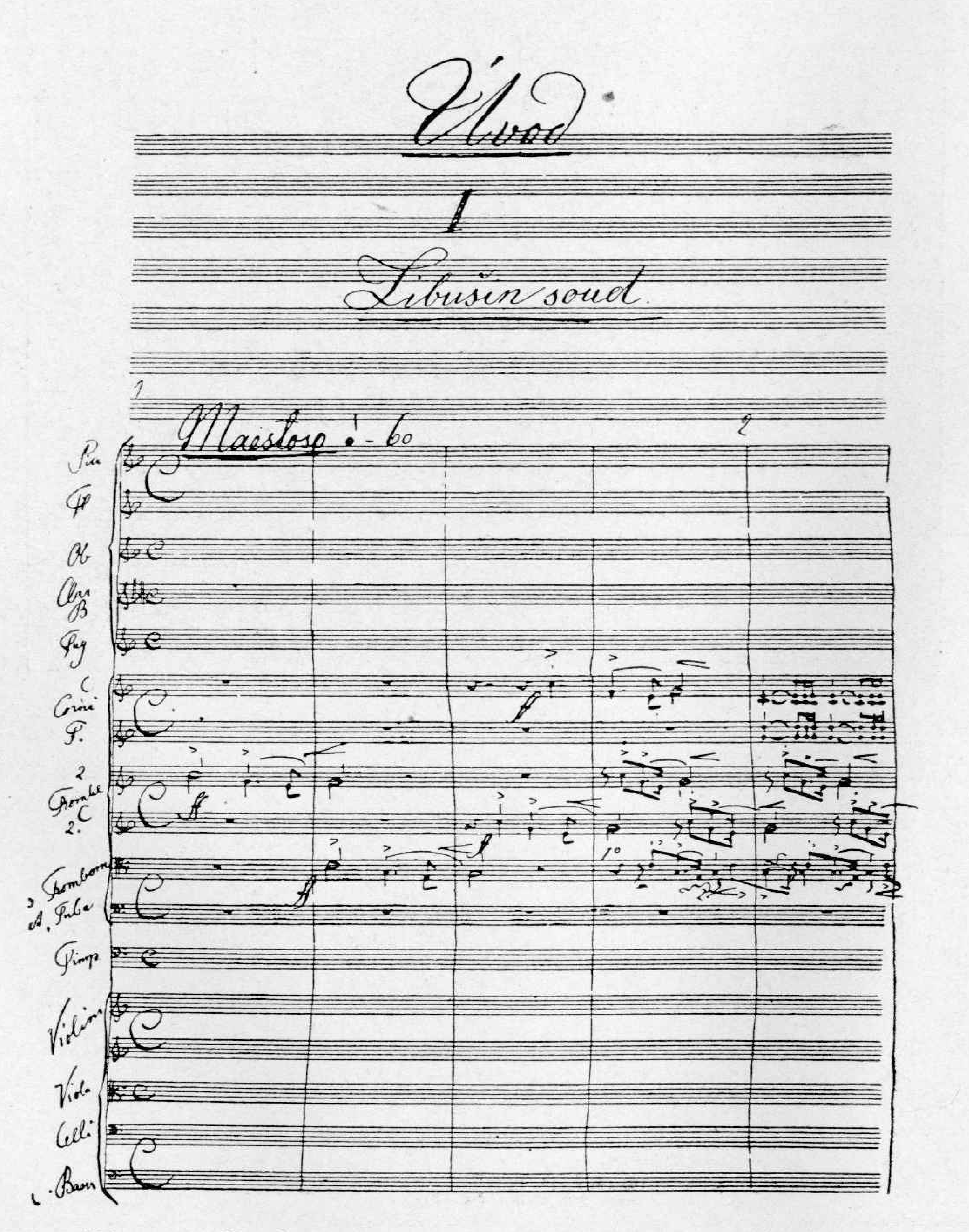
Das neue Beethoven-Denkmal in Nürnberg. Von Konrad Roth



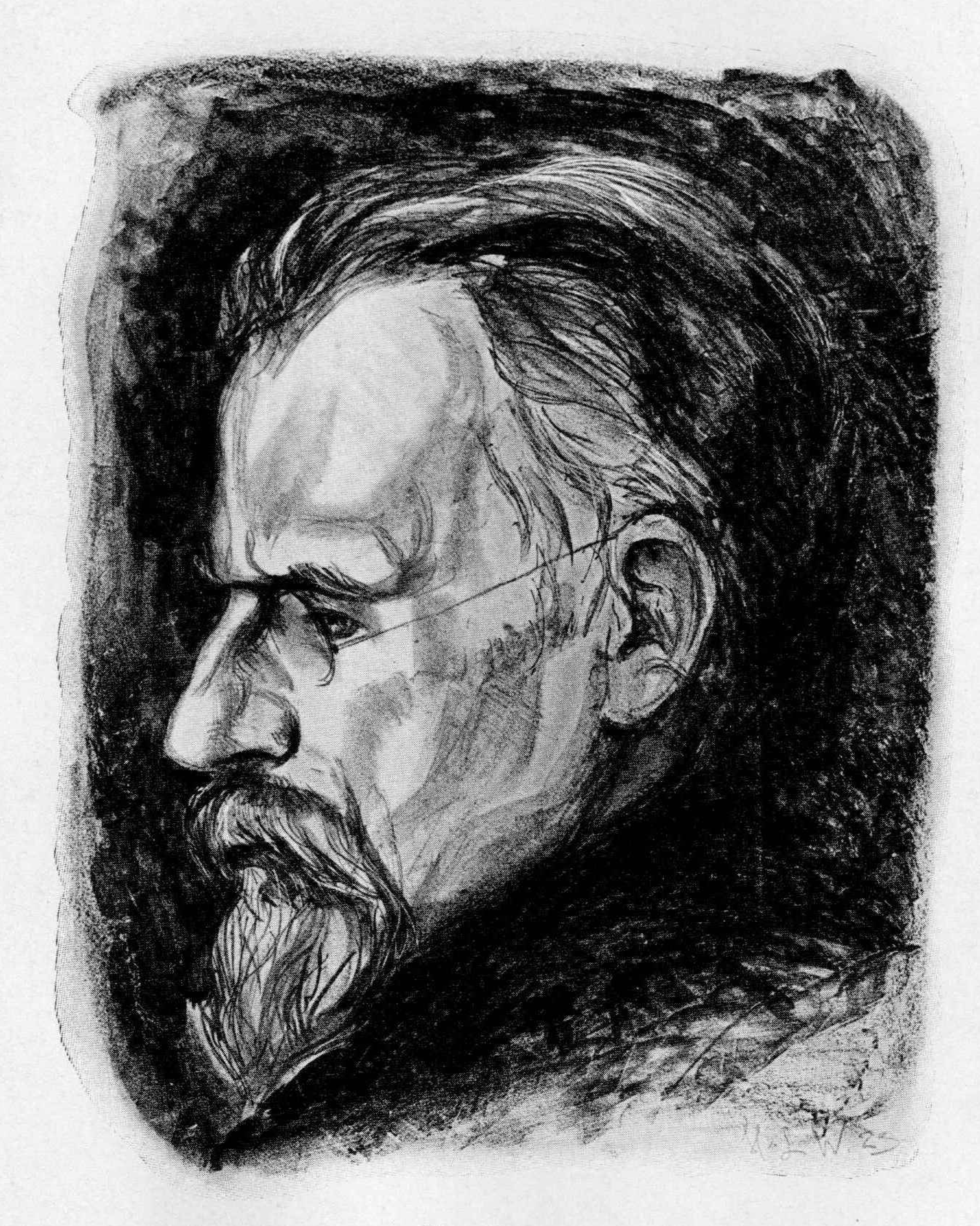
Friedrich Smetana
Nach der Radierung von Max Švabinsky



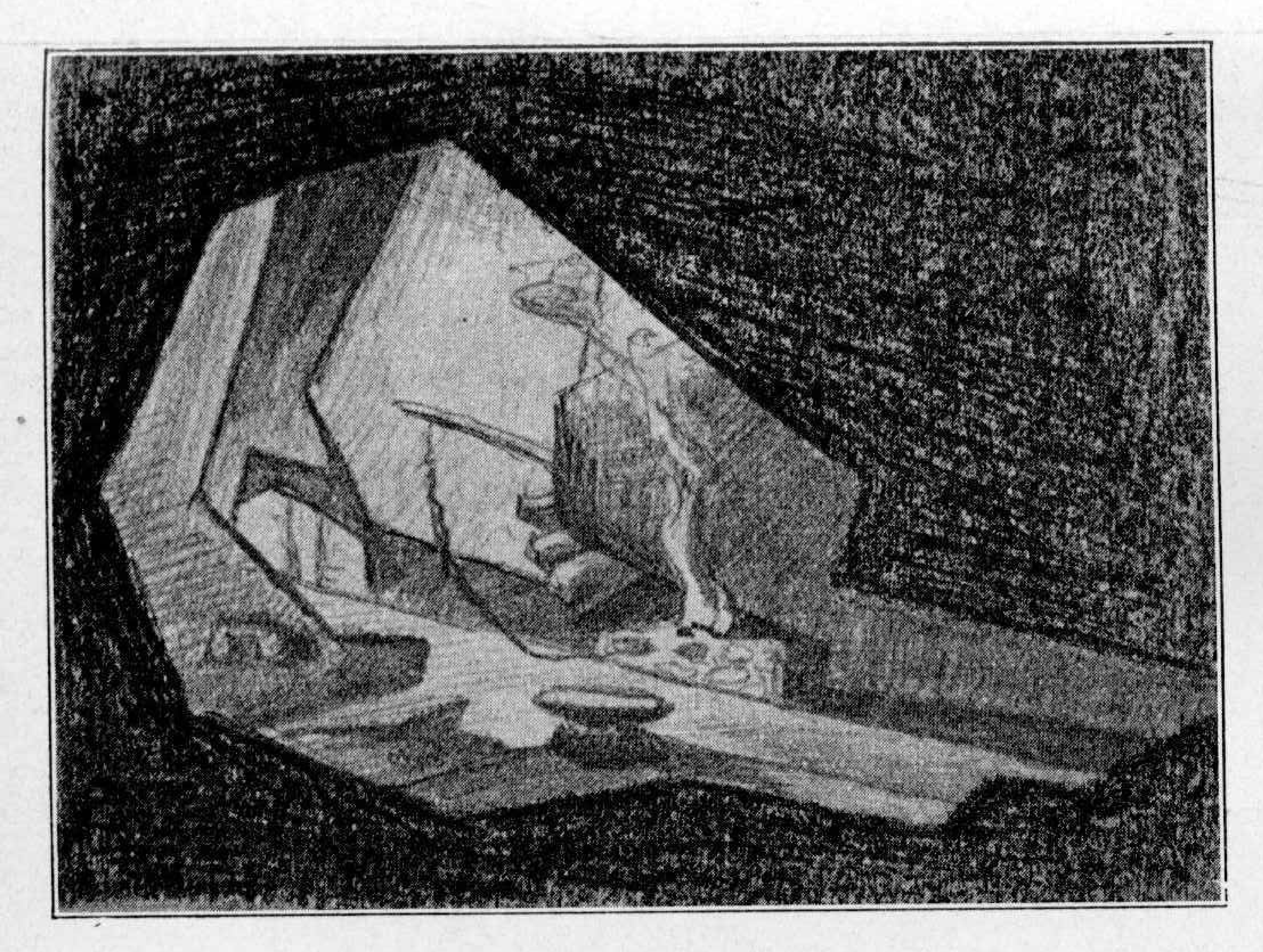
Der junge Smetana



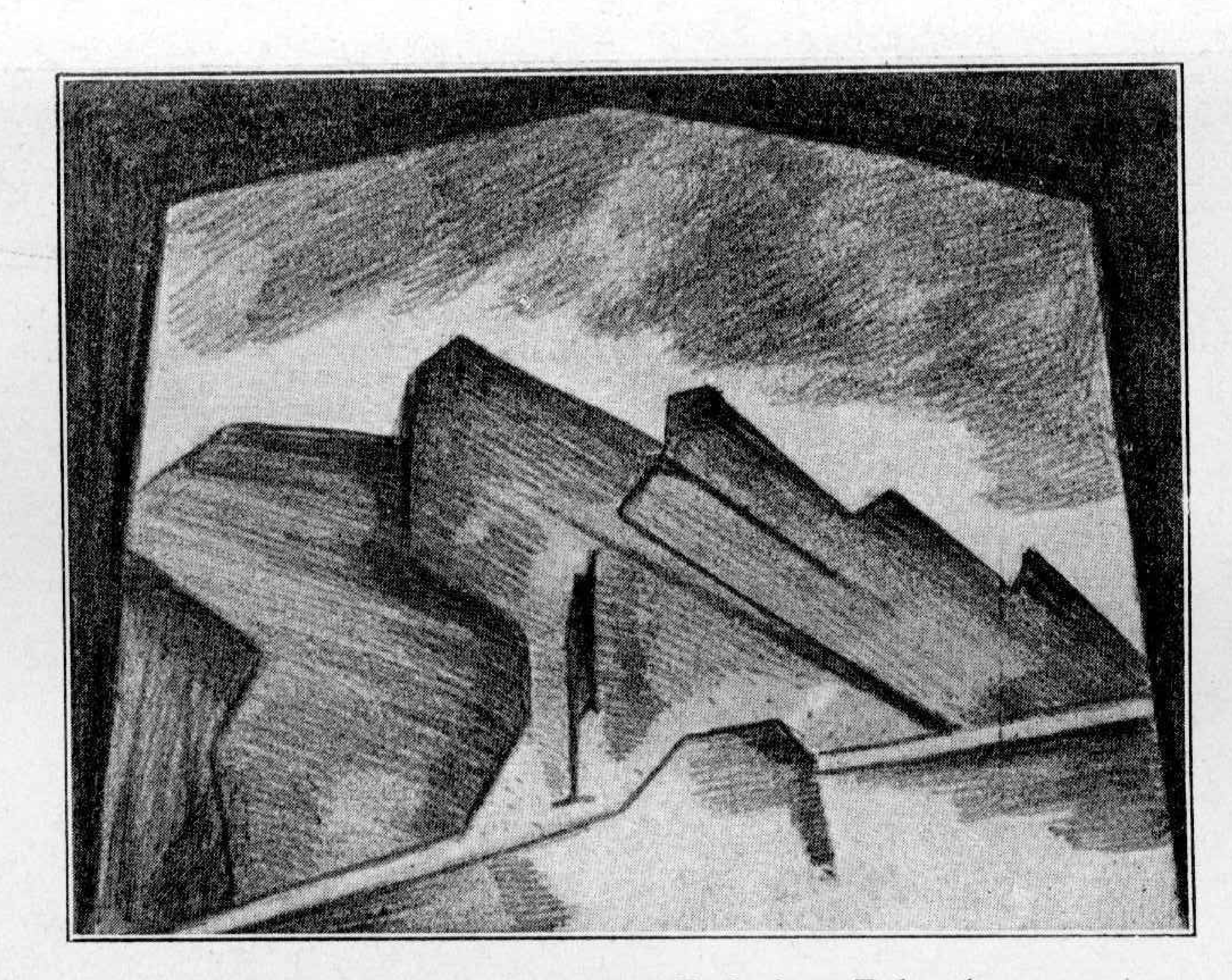
Die erste Partiturseite von Smetanas Oper »Libuscha«



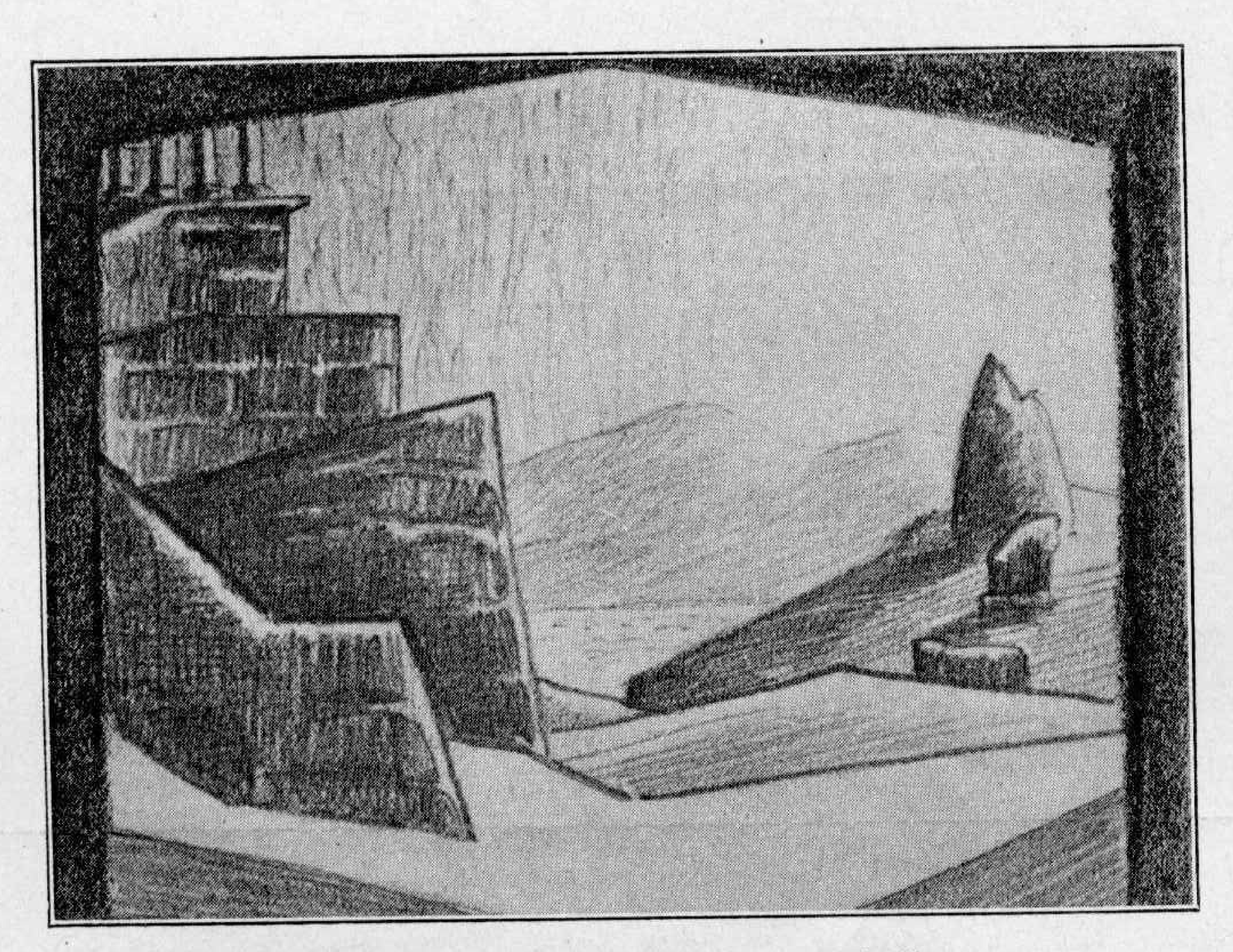
Hans Pfitzner
Nach der Original-Lithographie von Helen-Louise Wiehen



Siegfried. Erster Akt: Höhle des Mime



Siegfried. Dritter Akt: Am Fuß eines Felsenberges



Götterdämmerung: Gibichungenhalle

Dekorations-Entwürfe von Jürgen Klein. Zu Heinrich Altmanns Beitrag über die Ästhetik der modernen Opernregie